

حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي

دراسة نقدية

سامي عبد اللطيف الجمعان

حضور ألف ليلة وليلة
في المسرح العربي

حضور ألف ليلة وليلة

في المسرح العربي

تأليف

سامي الجمعان

٢٠٠٤

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الجمعان، سامي عبد اللطيف

حضــور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي. / سامي عبد اللطيف الجمعان - الهفوف، ١٤٢٤هـ

٢٧٥ص؛ ٢٤سم

ردمك: ٨-٢٧٤-٤٤-٩٩٦٠

١- ألف ليلة وليلة - نقد أ- العنوان

ديوي ٨١٣,٩٥٠٠٩ ١٤٢٤/٦٩٤٩

رقم الإيداع: ١٤٢٤/٦٩٤٩

ردمك: ٨-٢٧٤-٤٤-٩٩٦٠

الطبعة الأولى

٢٠٠٣

﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الأَلْبَابِ﴾

[الزمر:٩]

عن أصل هذه الدراسة:

نلت عن هذه الدراسة درجة الماجستير في (الآداب والنقد)، وبتقدير امتياز مع مرتبة الشرف، وذلك من كلية الآداب بجامعة (البحرين) بمملكة البحرين عام ٢٠٠٣م، وقد نوقشت الرسالة يوم الأحد ١/٦ (يونيه) ٢٠٠٣م، الموافق ١/٤ (ربيع الآخر) ١٤٢٤هـ، تحت إشراف سعادة الأستاذ الدكتور: إبراهيم عبد الله غلوم، وسعادة الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي (ممتحناً خارجياً)، وسعادة الدكتور: عبد القادر فيدوح (ممتحناً داخلياً).

الاهداء

إلى والدي رحمه الله

إلى والدتي أطال الله عمرها

إلى زوجتي الغالية

إلى إخواني الأعزاء

مُقَدِّمَة

يتناول هذا البحث إحدى صيغ التراث، التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأدب المسرحي العربي، وحضرت عبر تاريخه حضورا مؤثرا، واضطلعت بدور كبير في إغناء المسرح العربي بالكثير من الموضوعات، والعديد من الأشكال الفنية، والطقوس الدرامية.

تلك الصيغة هي " ألف ليلة وليلة " بحكاياتها الغنية بالعديد من العناصر الدرامية والموضوعية، الأمر الذي جعلها تواكب مسيرة المسرح العربي منذ نشأته الأولى، وحتى يومنا هذا، مما هيأ لساحة النقد ظاهرة ذات ملامح فنية، وذات أبعاد فكرية، استحقت جهود الدراسة والبحث، وظلّت حقلا معرفيا مفتوحا يحتمل القراءات المتعددة .

وفضلا عن هذا الارتباط الوثيق بين الليالي وبين المسرح العربي، فقد دفعتني أسباب أخرى لتناول هذا الموضوع تحديدا، وهي على النحو التالي :

١- إن صهر التراث - على اختلاف مظانه - في التجربة الفنية المسرحية، عمل إبداعي يثري المنجز الثقافي، وحسبنا منه أن يحدث تماسا بين أصالة التراث، وأصالة الفن المسرحي . ولهذا التداخل - بين مجالين أصيلين في حياة الإنسانية - نتائجه، ودلالاته الجديدة، والمفيده .

ونظـرا لهـذا الانصهار، فقد يصعب ـ على أيّ دارس اتّجه ليبحث في معنى المسرح وقضـاياه ـ البحـث " دون أن يتمـثل تلـك الخصوصـيةِ الغامضـة المتصـلة بعلاقة المسرح بـالتراث "[1] ' لاسـيما أن حضور خطاب التراث في المسرح لم يكن " مرجعا، ولا وظيفة، ولا زخـرفا، ولا خلـفـية، وإنمـا كحـركة يتشـكل الـنص في سـياقها، ومن خلال فضائها بأكمله"[2].

٢ـ إن حـركة التأليف المسرحي العربي، لم تنشأ عربية صرفة، إلا بالاعتماد، والاتكاء على المـوروث السـردي[3]، وتحديـدا عـلى حكايات الليالي، انطلاقا من التجربة المسرحية الـرائدة لــ (مـارون الـنقاش) في مسـرحية (أبو الحسن المغـفـل)[4] ، وما تلاها من نصـوص أخـذت مـن غلالة التاريخ، واقتبست الحكايات الشعبية العالمية، والقصص الديني المتنوع .

٣ ـ أهمية التراث بوصفه قيمة حضارية في حياة الأمم، ولما لمعطياته، ورموزه من تقديس، وتبجـيل في الـنفوس، جديرة بإضفاء الأصالة الفنية لتجربة الكاتب[5] ، وجعلها قريبة من النبض الشعبي، وقادرة على استمالة عاطفة الناس إذا ما أحسن استغلالها.

---

(١) (حضـور الـتراث في النص المسرحي في الكويت – الأوهام والتناقضات) للدكتور ابراهيم غلوم (ص:٣)، ط/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، عام ٢٠٠٢م.

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٣) .

(٣) المـوروث السـردي هو :الذي اصطلح قديما في التراث العربي على تسميته باسم (قصص العامة)، أو ما اصطلح على تسـميته حديـثا ـ في عـلم الفلكلـور ـ باسـم (الحكايـات الشـعبية، أو مايعـرف الـيوم في عـلم القـص ، أو الـنظـــرية الســـــردية المعاصرة باسم القصص الشعبي، أو الشفاهي، وهو موروث يمتد في بعض نصوصه وأصوله وجذوره، تاريخيا، إلى مـا قـبل الاسلام ..) انظر:التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، لمحمد رجب النجار (ص:٣) / ذات السلاسل، الكويت/ ط١/ ١٩٩٥ م .

(٤) مسـرحية ألفهـا اللبـناني مارون النقاش (١٨١٧م–١٨٥٥م)، وقدمها سنة ١٨٤٩وهـــي مسرحية مستوحاة من ألف لـيلة ولـيلة، وبالـتحديد مـن الحكايـة الشـعبية الـتي روتها شهرزاد في الليلة ٥٣ / وهي قصة (النائم واليقظان) / انظر المسرحية في الادب العربي الحديث ، لمحمد يوسف نجم (ص : ٣١ حتى ٣٦٧) / دار صادر / ١٩٩٩م .

(٥) يقـول الدكـتور (علـي عشـري زايـد) في هـذا الصـدد : (هكـذا تكتسـب تجربة الشـاعر المـعاصر باستخدامها لهذه الشخصـيات التراثـية غنى، وأصالة، وشمولاً في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحـاء، ووسـائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وتكتسب شمولا وكلية بتحررها

٤ ـ اتخاذ بعض المسرحيين العرب من التراث وسيلة، لتعويض الشكل المسرحي المأخوذ عن الغرب، بشكل عربي صميم، يولد من رحم تراث الأمة، ويتنفس من أصالتها، عبر الاستفادة من أشكال التعبير الشعبي الشفاهي، ومحاولة البحث عن صيغ فنية جديده للعرض المسرحي العربي، بتوظيفهم لمختلف أشكال الفرجة الشعبية، وعلى رأس هؤلاء المسرحيين توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعز الدين المدني، والطيب الصديقي، وسعدالله ونوس، وروجيه عسّاف، وقاسم محمد .

٥ ـ الدور السياسي الذي لعبته الظاهرة حين كانت جحافل المستعمر ترزح على بعض الأوطان العربية، وتحكم القبضة الاستعمارية عليها، محاولة طمس هويتها، وتقويض أصالتها، وقد تمثل دور الظاهرة في تفاعل النص المسرحي - من خلالها- مع ذلك الوضع، فظهرت المسرحيات التي قدّمت الولاء لتاريخ الأمة، عبر استحضار الحوادث التاريخية، والشخصيات العظيمة، ومن تراث الأمة الشعبي استقطبت السّير، والحكايات، والأغاني الشعبية، من أجل ذلك البعد الرمزي المتناغم مع الوضع السياسي.

٦ ـ الأثر الإيجابي الكبير في استحضار النماذج التراثية، واستدعاء أدوارها، بما عرف عنها من بطولات شعبية، وبما حققته من انتصارات عظيمة، عادت على الأمة بالنفع، والرفعة، فأصبحت وسيلة لاستعادة الثقة للنفس العربية، ومنطلقا لحياة جديدة، بعيدة عن أسى الإحباط ،والانكسار.

٧ ـ قدرة عناصر التراث على التحاور مع قضايا الحاضر، ومرونتها في التشكل، وقابليتها لجدلية الهدم والبناء، والإضافة والتغيير، الأمر الذي أعطى متسعا للكاتب المسرحي لبث همومه، وتفريغ قضاياه، وقضايا مجتمعه في ثنايا تلك العناصر .

من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي، وفي المطلق . لأن النماذج التي يعبر الشاعر من خلالها تمكن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وكل عصر) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، لعلي عشري زايد (ص : ١٩) / منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / ط ١/ ١٩٧٨م .

وكثيرة هي الأقلام العربية التي " قامت على تطويع مضامين التراث وإضاءتها إضاءة عصرية، وتحسس مواضيعها وشخوصها بأبعاد وبرموز جديدة تعبر عن هموم العصر وتناقضاته، وسلبياته، وطموحاته، إن هذه المسرحيات التراثية عالجت وقائع التراث برؤية ثورية معاصرة وأسقطتها على أحداث الواقع المعاصر"[1] .

أما الصعوبات التي واجهها البحث، فأبرزها :

أولاً : عدم توافر بعض النصوص المسرحية العربية التي أفاد كتّابها من الليالي، فضلا عن تناثر هذه النصوص في البلدان العربية المختلفة، وعدم طبع ونشر معظمها .

ثانياً : في ظل تنوع نماذج النصوص المسرحية العربية وكثرتها، لاسيما النصوص المعتمدة على ألف ليلة وليلة، وقع البحث في حيرة اختيار النموذج الأمثل، والأكثر شمولية لمعنى حضور الليالي، والذي يتفق مع رؤية البحث، ويتفق مع الاتجاهات الفنية التي يقرها البحث، ويتبناها .

ثالثاً : نظرا لكون المسرح العربي لم يستخدم مصدرا من مصادر التراث بحجم استخدام الليالي فقد واجهت البحث صعوبة في جمع، وتصنيف، وفهرسة الملحق الخاص بالمسرحيات العربية، التي أفادت من حكايات الليالي، لاسيما في ظل ندرة المصادر الموثوقة، التي يجب الاعتماد عليها من جهة، وفي ظل أهمية وجود هذا الملحق في البحث من جهة أخرى .

رابعاً : على الرغم من وجود العديد من الدراسات النقدية التي اهتمت بظاهرة علاقة التراث بالمسرح وتأثيرها، إلا أنني قلما عثرت على دراسة قريبة من إطار موضوع البحث، وغاياته بصورة متخصصة، مما شكّل عائقا مرجعيا في طريق البحث .

وفي ظل تلك المعطيات فقد اعتمد البحث في منهجه، على تحليل النص التراثي الأصل، وبيان ما يحمله من طاقات، وملامح، وأحداث، ثم تحليل النموذج المختار من النصوص المسرحية العربية الحديثة، أو المعاصرة، ثم عقد مقارنة بينهما، بغرض الوصول

---

(١) في ذاكرة المسرح العربي، لفائق مصطفى (ص : ١١٤) / دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد / الأولى / ١٩٩٠م .

إلى تقييم للتجربة، يتحدد من خلالها الاتجاه الذي اتبعه الكاتب المسرحي في استحضاره لحكايات الليالي، وبهذه الآلية المتبعة في البحث، يكون الاعتماد منصبا على منهج الوصف، والتحليل، والإفادة من المقارنة، والتقييم في طرح الظاهرة، كما تمت الإفادة من بعض المناهج النقدية الحديثة، التي يجري تطبيقها على النصوص المسرحية، والسردية بوجه عام .

واقتضت تلك الرؤية المنهجية، تقسيم البحث إلى : تمهيد، وبابين، يطرح التمهيد تساؤلاته، حول ظاهرة توظيف التراث في المسرح بصورة عامة، وحول إفادة المسرح العربي من هذا التراث، وخاصة الأدب الشفاهي، ممثلا في الكتاب الزاخر : " ألف ليلة وليلة "، وينتهي إلى السؤال الدائر حول الكيفية التي حضرت عليها حكايات الليالي في المسرح العربي، وأثر هذه الكيفية في تصنيف اتجاهات الكتاب العرب .

ويأتي الباب الأو ل من البحث مؤكداً ـ عبر دراسته النظرية ـ ذلك الكم الهائل، والطاقات الكامنة، ذات الطبيعة الدرامية، التي اتسمت بها حكايات الليالي، مما جعلها أهلا لذلك الحضور المؤثر في مسرحنا العربي خاصة .

وضع البحث هذا الباب تحت مسمى " الخصائص الدرامية والموضوعية في الليالي"، وجاء مقسّماً إلى : " مدخل " توضيحي، وفصلين هما :

الفصل الأول : الخصائص الدرامية في الليالي .

الفصل الثاني : الخصائص الموضوعية في الليالي .

محور الفصل الأول، هو الكشف عمّا حوته الليالي من خصائص درامية متنوعة، تصلح لأن تكون أساسا ينطلق الكاتب المسرحي من أرضيته، خصوصاً في توافق هذه الخصائص مع الدراما، وتناغمها مع أجوائها، وشروطها، كوجود الطقوس الميثيولوجية، وثيمها، والانقلابات الدرامية في حياة الأبطال، والتشابك بين الحكايات، وتعدد الأصوات الساردة، وعليه فقد قسّم البحث هذا الفصل إلى أربع خصائص هي :

أولاً : عناصر الميثولوجيا في الليالي .

ثانياً : التحول والانــقلاب في الليالي .

ثالثاً : تناسل الحـــكايات في الليالي .

رابعاً : تقاليد الــراوي فـــي الليـــالي .

في مقابل تلك الخصائص، اختزنت حكايات الليالي خصائص أخرى، تناولها البحث في الفصل الثاني من هذا الباب، هي " الخصائص الموضوعية في الليالي "، ويؤكد البحث من خلالها قضايا الانسان المصيرية، التي طرحتها الليالي، ولامست بها مجالات الصراع المختلفة في حياة الشعوب، بهمومها، وآمالها، وطموحاتها .

أما الجانب التطبيقي من البحث، فقد اختص به الباب الثاني، وعني بتحديد أشكال حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي، وقد بدأته بمدخل توضيحي، ثم فصول ثلاثة هي :

الفصل الأول : مسرحة الليالي .

الفصل الثاني : توظيف الليالي .

الفصل الثالث : تأصيل الليالي .

هذا وقد انطلق البحث في تسميات هذه الفصول الثلاثة من الاتجاه الذي اتبعه الكاتب المسرحي في إفادته من حكايات الليالي .

فـ" المسرحة " في الفصل الأول اتّخذت من مسرحية (أبو الحسن المغفل) للكاتب اللبناني (مارون النقاش) أنموذجاً لها .

و" التوظيف " في الفصل الثاني اتّخذ من مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) للكاتب المصري (ألفريد فرج) أنموذجاً له .

و" التأصيل " في الفصل الثالث اتّخذ من مسرحية (الملك هوالملك) للكاتب السوري (سعد الله ونوس) أنموذجاً له.

وقد وضع البحث في خاتمة كل فصل من هذه الفصول، تصوراً عاماً يحدد مسار الاتجاه المتبع في حضور الليالي في المسرح العربي، ويستطيع من خلال هذه التصورات الحكم على نماذج مسرحية عربية أخرى، وتصنيف اتجاهها .

هذا وقد حرص البحث على جمع المسرحيات العربية التي حضرت فيها حكايات الليالي، وقام بفهرستها في ملحق خاص ؛ لتكون دليلا يفيد منه الباحثون في نفس الحقل.

وبعد، فإنني بما قدمت في هذه الدراسة، أدعو الله ـ عزّ وجلّ ـ أن أكون قد وفقت إلى الصواب، ومجانبة الزلل، والله أسألُ من قبل ومن بعد التوفيق والسداد، إنه على كل شيء قدير .

****

تمهيد

حضـر الـتراث الإنسـاني، والـتراث العـربي ـ ما كان رسمياً منه، وما كان شعبياً ـ حضـوراً مؤثراً في المسرح العربي، مما أنشأ علاقة جدلية بين فن المسرح، وبين هذا التراث، وأثـارت تلك العلاقة العديد من القضايا، والتساؤلات، وانتجت عدداً من المصطلحات ، والمفاهيم، التي أصبحت بمثابة التأطير لتلك العلاقة .

ويطمـح البحث إلى الاتجاه بظاهرة حضور التراث في المسرح العربي بعيدا عمّا علق بهـا مـن مفاهـيم سـادت، وسيطرت على الساحة النقدية، والثقافية، والفنية، ومنها تأطير الـتراث في حـدود ضـيقة، لا تـتجاوز عـدّه " تقنـية " مـتوافرة ـ على الدوام ـ بين يدي الكاتب المسرحي، وما عليه إلا أن يزخرف بها نصوصه، ويجمـّل بها أحداث قصته .

ومـنها أيضـا المفهـوم الذي راج لدى الكثيرين بوصف الصيغ التراثية في المسرح بـ الرموز، التي يتجاوز من خلالها الكاتب المســـرحي حواجز الرقيب، وسلطته . وقد أكد البعض ذلك الأمر بقوله :

" لا نـنفي الأسباب السياسية التي كانت وراء لجوء المبدع الدرامي إلى التراث، مادام يجـد فـيه الرمـز الـتاريخي الـذي يعلـق علـيه قضـاياه، هذه القضايا التي لا تسمح الرقابة بطرحها "[1].

وقال آخر :

" وإذا كان كثير من الكتاب قد عادوا إلى الأسطورة، والحكاية الشعبية، أو غير ذلك مـن مـواد المـوروث الشعبي، أو الأسطوري، موادّ يصيغون من خلالها مسرحياتهم، فإنهم فعلـوا ذلـك لما في هـذه الـــمواد مـــن رموز . . ، حيث إن الرمز كان، وما زال أسلم

(١) توظـيف الـتراث في المسرح، لـحسن ـلي المخلف (ص: ٢٤)/ الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ـ دمشق / ط ١ / ٢...م .

الطـرق، وخيرهـا في التعـبير عـن رأي الكاتـب، وتقديم أفكاره دون أن يتعرض لملاحقة السلطة "[1].

والبحـث لا يؤيـد استخدام الرمز التراثي لهدف الهروب من سلطة الرقيب ؛ فذلك أمـر يـدل عـلى اسـتغلال صـيغ الـتراث وسيلة لغرض معروف مسبقا، بينما أهمية تلك الصيغ تتجاوز محدودية هذه الرؤية بكثير .

إن اختـصـار كـل هـذه القـــيم التراثية العظـــيمة، والثرية في مجرد حيلة فنية لا أقـلّ، ولا أكثر، يلجأ إليها كاتب المسرح، ليمرر أفكاره، ووجهات نظرة، بعيداً عن مقص الرقيب، أمر لا يتبناه البحث، ولا يسعى إلى تأكيده البته .

ولم يتوقف النظر إلى التراث عند هاذين المفهومين، بل أضيفت إليهما مفاهيم أخرى . . ، حيث عـدّ البعض أن حضور التراث مسرحيا ما هو إلا إثبات لهوية الأمة، وترسيخ امـتدادها عبر الماضي، حتى ولو كان هذا الاستحضار للتراث / البرهان ، لا يؤكد أهمية هـذا الماضـي في مـد الحاضـر، أو إظهار دوره في التواصل مع الأجيال الجديدة بمفاهيمها، وحاجاتها، ومتغيرات واقعها .

وقد طالب المؤيدون بذلك التوجه، عدم المساس بعناصر التراث، أو التصرف فيها ؛ لأن ذلك التغيير ـ في وجهة نظرهم ـ ينفي عنها صفة الأصالة، يقول لويس عوض :

" ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف، فيما يتناوله من مادة القصص، أو الأسـاطير، وإنمـا يقتصـر حقه على تأويل ما هو موجود بالفعل، فلا يضيف إلى دقائقه شـيئا ممـا يمكـن أن يخـرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلي، أو عن جوهرها المتوارث، وإشـاعة الفوضـى في تـناول الأسـاطير ـ وكـذا الحـال بالنسبة للحكايات الشعبية ـ وفي معالجة قصص القدماء، ولم نعـد نميز بين القديم، والجديد، والأصل، ولا الفرع "[2] .

---

(١) توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لـ أحمد صقر(ص : ١٢٢) / مركز الاسكندرية ـ الاسكندرية .

(٢) دراسات في أدبنا الحديث، لـ .لويس عوض (ص : ٨٣)/ دار المعرفة ـ القاهرة / ١٩٦١ .

وقد عُدّ التراث عند آخرين مجرد إسقاط[1] يحضر لأداء وظيفة معنوية محددة، يحوّر فيها مفاهيم النّص، وأحداثه إلى محاكاة مقنعة لقضايا كثيرة، تجد الصدى لدى المتلقين .

ويؤكد الدكتور ابراهيم السعافين أن كتاب المسرح قد شرعوا في حقبة لاحقة " في تطويع المصادر التراثية، لخدمة أغراضهم، وأفكارهم على تنوعها، وعلى اختلاف مذاهبهم . . لقد أصبح التراث مصدرا خصبا للإنتاج المسرحي، حتى أصبح في أحيان كثيرة قناعا يختفي خلفه الكتاب، والمخرجون، والمسهمون في الأعمال المسرحية "[2] .

لقد ترتبت على وجود هذه المفاهيم عدد من النتائج السلبية التي ظهرت تبعة لسيادة هذه المفاهيم، وتمكنها في جسد الحركة المسرحية العربية، كأن يكون التراث حاضراً حضوراً باهتا، لا هدف له سوى إرضاء رغبة الجماهير، في استدعاء الشخصيات، والحكايات، والسير الشعبية التي ارتبطت بوجدانهم، وأحاسيسهم، فيظهر المؤلف لمراعاة ذوق هذا الجمهور بإقحام المشاهد الغنائية ، ويأتي بالفكاهة الرخيصة، والنكتة الشعبية الشائعة، ويهتم بتقديم مشاهد المبارزة الدامية، وبتصوير المواقف الغرامية المتوهجة، ويضطر ـ لا محالة ـ لتغليب عنصر الخير على عنصر الشر، وإنهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته .

ومن تلك النتائج السلبية أيضاً، ارتباط الخطاب المسرحي العربي بالنفعية، والانتهازية ـ في علاقته بالتراث ـ فهذا التراث لا يحضر إلا من

أجل تحقيق جملة من الأهداف المباشرة، وسيلة ذلك هيمنة لغة السرد المباشرة عليه.

---

(١) يُعرّف "الإسقاط" بأنه (ظاهرة نفسية تتمثل في إدراك الفرد لبيئته، والتعامل معها حسب مصالحه الشخصية وقدراته، فيعزو ما يشعر به إلى الآخرين، ويرى صورة إحساساته معكوسة على مرآة غيره، ثم استعار النقاد هذا المصطلح من علم التحليل النفسي في الإسقاط الفني للتعبير اللامباشر، فيسقط الشاعر إحساساته على قناع يستعيره من التراث، أو سواه، وقد يغير طبيعته لتتناسب وإحساساته، والتجربة التي يريد التعبير عنها) : من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، للدكتور "خليل موسى" وآخرين (ص ٠ ١٦) / دمشق ٢...م .

(٢) المسرحية العربية الحديثة والتراث، للدكتور إبراهيم السعافين (ص : ١٥)/ الشؤون الثقافية العامة بغداد/ ط١/ ١٩٩.م .

ومـن ناحـية أخرى فقد حدّ انتشار هذه المفاهيم من قوة الحركة التجريبية في المسرح العربي، خاصة في التجارب المعتمدة على التراث، والتجريب ـ كما هو معروف ـ لا يجد مناخه في حالة السكون، والركود، أو في حالة المطالبة بالثبات في قيود الماضي، بينما تنادي المفاهيم السابقة ببقاء الكاتب في حيز هذا الماضي، وعد م الانطلاق من أرضية التراث إلى واقـع جديد، وهذا ما خلق حالة من التناقض، أدت إلى انحسار التجريب، وشل حركته، أو وجوده ذلك الوجود الكسيح المتعثر .

وفي ظـل مناهضـة البحـث لـتلك المفاهـيم، ونـتائجها، فقـد اجـتهد في تتـبع أهـم التسـاؤلات، الـتي تسـتفز رغـبة التقصـي والدراسـة، بحـثا عـن إجابة شافية، وأول هذه التساؤلات :

ـ ما مواقف الكتاب المسرحيين العرب حيال هذا التراث، ومدى تأثير تلك المواقف على صنع حركة مسرحية متطورة ؟

انطلـق البحـث مـن واقعـية هـذا التسـاؤل، لـيحدد هـذه المواقـف من واقع النّص المسرحي العربي ذاته، وعبر نماذجه المختلفة زمنياً، والقادرة ـ في الوقت نفسه ـ على إبراز موقـف كاتـب الـنص، واتجاهـه، وانعكـاس هـذا الحضور التراثي في نصه، على منظومة المسرح العربي بصورة عامة .

وقـد عمـل البحـث في استظهار تلك الاتجاهات، بعد أن قام بتنحية تلك المفاهيم، والشـعارات، الـتي عرفـتها سـاحة الـنقد، واستنسختها في الحكم على كل تجربة مسرحية عربـية لها ارتباط بعناصر التراث، فأطلقت بها أحكاما لا تمس بنية النّص، ولا تنطلق من عناصرة، إنما تلامس الظاهرة بشكل ظاهر، ومطلق .

ومن جهة ثانية علينا أن ندرك أن اختلاف المواقف من استحضار هذا التراث ظاهرة صـحية، نظـراً لـتأثيرها في بعضها البعض، وبالتالي تأثيرها الأوسع في الحركة المسرحية، لاسـيما في ظـل تفـاوت إدراك المسـرحيين للطاقـة الكامـنه في صـيغ هذا التراث، ومدى

قدرتهم على التقاط خصائصها الدرامية، والموضوعية، وعلى صنعها من جديد، " فأحدهما يراها بذاتها دالة على حقيقة نهائية، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية "[١] .

إن قدرة الكاتب المسرحي على استيعاب عناصر التراث، وتعميق الوعي بطاقاته، تعني القدرة على تحقيق حراك متبادل بين المسرح، والتراث، عن طريق القدوم إلى قوة هذا التراث، بقوة مضادة قوامها الوعي بالماضي، والوعي بالحاضر، وبالتالي إحداث مواجهة ذات صدام عنيف، كفيلة بصنع حالة مسرحية جديدة، يمتد تأثيرها ليشمل كل قطاعات الحياة فنية، وثقافية، وسياسية، واجتماعية، " فالوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع ؛ لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر "[٢] .

وعلى العكس تماما ما سوف يحدثه قدوم الكاتب المستسلم لمسلمات التراث، والمستغرق في مقولاته الجاهزة، بحيث سيؤدي الأمر إلى صدام فاتر، غير مؤثر، وعلى جميع مستويات الحياة الإنسانية .

وإذا كانت هذه المواقف المتباينه، هي سؤال البحث الأول، فإن سؤالاً ثانيا يرتبط ارتباطا مباشراً بكتاب ألف ليلة وليلة لكونه العنصر التراثي الذي اصطفاه البحث ليدرس من خلاله علاقة التراث بالمسرح، لاسيما في ظل جاذبيتة الكبيرة للكاتب المسرحي

ـ فما السّر الذي تحمله الليالي، لتكون معيناً ثرّاً لا ينقطع عنه انكباب المسرحيين، وغيرهم؟ ولماذا حضر هذا الكتاب - على وجه الخصوص- حضوراً قوياً في المسرح العربي؟

الواقع أن اهتمام الكاتب العربي بالليالي لم يأت اعتباطا، بل كان وراءه ـ إن صحَ التعبير ـ سر له جاذبية خاصة . . لا يستطيع المنقب بين أعطاف التراث الشعبي مقاومتها، ومصداقا لهذا الرأي، يقول الدكتور عصام الدين أبو العلا :

---

(١) توظيف التراث في المسرح، لـ . عز الدين اسماعيل (ص : ١٧٨) / فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / مج ١/ ع ١/ اكتوبر ١٩٨٠م .

(٢) المرجع السابق نفسه ص: ١٧٣ .

" ولعل الاتجاه المسرحي الجديد الذي يهتم بجماليات الصورة المسرحية، وسحر أثرها سوف يفضي إلى اهتمام أكثر بمصدر الحكاية الشعبية؛ لما تحتويه من جماليات التصوير، والانتقال إلى أماكن، ومناظر ساحرة في تأثيرها، وثرية بخيال مبدعيها، ويعتبر غرابة المكان والفعل أهم من التعبير الكلامي، وهو نفسه ما ينحوه المسرح المعاصر اليوم"[1].

هذا ما جعلنا كثيراً ما نشاهد في مسرحنا العربي حكاية كحكاية (الملك شهريار)، والأميرة (شهرزاد)، وبرؤى متعددة[2] ، وتردد علينا (السندباد) بمغامراته وعجائبه، و(معروف الإسكافي)، وأحلامه، و(أبو الحسن الخليع) بخفة ظله، وغفلته، وشاهدنا (الزيبق)، و(عرقوب) و(قفة)، و(هارون الرشيد)، و (شهبندر التجار)، وآخرين، كما استحضر كُـتّاب المسرح العربي حكايات العفاريت وقماقمهم، وحكايات الشطار، و العيارين، وبطولاتهم، وعشنا مسرحيا أجواء الليالي بعبق سحرها الشرقي، وفن رواتها القادرين على جذبنا سمعاً وبصراً، بما يقدمونه من حكايات، وأداء تمثيلي راق .

ومن الطبيعي إذن، أن تطرح علاقة التراث بالمسرح ـ ببعدها الجدلي العميق ـ أسئلة تلو الأسئلة، مما يدفع بالبحث لمحاولة التفسير، إلا أن هذه المحاولة ستعتمد اعتمادا كليا على النص أولاً ؛ لتلتقط من واقع التجربة ومن وجودها الملموس، التأثير الحقيقي الذي تستطيع الليالي إحداثه في شكل النص، وفي مضمونه، الأمر الذي يضع البحث في مواجهة تساؤل ثالث، سوف يجتهد في الاجابة عنه :

ـ كيف أثرت الليالي في شكل، وفي مضمون النص المسرحي العربي ؟

نعم هناك آثار ستبقى من جراء هذا الاحتكاك، وبقدر قيمة تلك الآثار الباقية، ستتشكل الصياغة الجديدة للأشكال الفنية، والمضامين الفكرية التي يتبناها المسرح العربي؛ ليخلق واقعه الجديد ، وخصوصيته . كما أننا سنقف بها أيضا على حجم المقدرة

---

(١) بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، لـ عصام الدين أبوالعلا وآخرين (ص : ١٨٤)، وزارة الثقافة ـ القاهرة، ١٩٩٤م .

(٢) انظر عناوين هذه المسرحيات في الملحق الذي أعده البحث للمسرحيات العربية التي أفادت من حكايات الليالي .

الكتابية التي يمتاز بها كاتب المسرح، والتي تتبين لنا من وعيه بإشكالية المضمون، والشكل، وأهميتهما في العمل المسرحي، فلا نجده مغلّبا أحدهما على الآخر، أو مشيّداً أحدهما على أنقاض الآخر، وإنما يضع في الحسبان دائما " أن الشكل في المسرح ـ وخاصة المسرح ـ يفترض المضمون دائما، أو بتعبير أدق، الموقف من الإنسان في سياق حركة التاريخ، بحيث إن كل تغيير في هذا الموقف ـ المضمون ـ لابد أن يتبع تغيراً في الشكل "[1] .

هذا ما يراه البحث، في قدرة التراث على خلق أشكال ومضامين مسرحية جديدة ، أما الكتاب المسرحيين العرب، فقد تباينوا في استيعاب تلك القدرة، وفي تمثلها في نصوصهم، وهذا ما سيتضح لنا خلال تناولنا للنماذج المسرحية المختارة للتطبيق، ولكن بعد أن نكشف عن السر الكامن في جاذبية الليالي .

---

(١) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ سعد الله ونوس (ص :٩٤، ٩٥)/ دار الفكر الجديد ـ دمشق / ط١/ ١٩٨٨م .

الباب الأول

الجانب النظري

الخصائص الدرامية والموضوعية في الليالي

يشـــيّد النـــص الدرامي[1] على عدد من العناصر، يأتي على رأسها " الموضوع "، الـذي يطـرح مـن خلالـه الكاتب مقولة نصه، ولكون الأمر يتطلب اللجوء إلى مصادر يـنهل مـنها المسـرحيون موضـوعاتهم، فقـد حصـر الـنقاد تلك المصادر في تجربة الكاتب الذاتـية، أو مـا يقدمـه له المصـدر الـتاريخي، أوالتراثـي، أو الديـني، أو الاجـتماعي، أو السياسي، أو الأسطوري .

وعـلى الـرغم مـن تعـدد المصـادر، وتشعب دلالاتها، فإنها تختلف في مدى جاهزية الموضـوع، ومـدى طواعيـته للتشـكل في النّص الدرامي، بوصفة حكاية قادرة على تفجير قضـايا تستحضـر الماضـي ؛ لتضـيء من معينه الحاضر، وتستشرف من خلالهما المستقبل، وشريطة ذلك هو انسجام بعض المصادر ـ كالمصدر القصصي ـ مع روح الدراما، مما يهيء للكاتـب المسـرحي تحقـيق عنصـر الـربط بـين القصـة والمسـرحية، والتأكـيد عـلى علاقة الالتحام، والتمازج التي تجمع بين الطرفين، وفي ذلك يقول الدكتور رشاد رشـــدي :

"العلاقـة بـين القصة والمسرحية علاقة التحام، وبناء يصعب الفصل بينهما، فالأدب المسرحي هو القصة الممسرحة ذات الهدف، أو القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عـــن طـريـــق الحركة، والتي تقدم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا، يستوعبه القارىء أو المتفرج ثم يخرج مـنه وقـد حدث في نفسه شيء ما، أو قد خرج بشيء ما، هو ما قصد إليه المؤلف وما رمى إليه من وراء كلمته "[2].

---

(١) النص الدرامي : " أي نص المؤلف المكتوب، أي التخيل المصمم خصيصاً للتمثيل على المسرح، المبني على أساس تقاليد وأعـراف درامية خاصة، يقيد النص الدرامي بالحوار، وبالفعل الدرامي، والحركة، والديكورات، والملابس، والزمن، ويقابله الـنص المسـرحي أي الـنص المكتوب بعـد أن تناولـته يـد المخرج ومجموعة العمل من مصممي مناظر، وملابس، وإضاءة، وممثلين وإدارة مسـرحية، وغيرهـم " انظـر الـنص المسـرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكـتابة المسرحية، لـ شكري عبد الوهاب (ص: ٥) / المكتب العربي الحديث ـ الاسكندرية / ١٩٩٧م .

(٢) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، لـ رشاد رشدي (ص : ٢٥) / مكتبة الانجلو ـ القاهره / ١٩٧٦م .

وبوقوف البحث على ما قدمته " نظرية النقد الأرسطي "[1]، في هذا المضمار، لآحظ ـ بوضوح ـ تناولها لتلك العلاقة بشيء من التركيز والاهتمام، على الرغم من درايتنا، وعلمنا بانخراط عنصر الحكاية بصورة فعلية، وبشكل تلقائي غير مقنن ـ ممثلا في الأسطورة ـ في عالم الفن المسرحي قبل أن يفسره المفسرون، أو يُنظّر له المنظرون، وفي ذلك ما يدل على ما ألمح البحث إليه من قوة، وأبدية العلاقة بين المجالين .

لقد أكد أرسطوطاليس على الحكاية كجزء من أجزاء المأساة، بل وعدّها " مبدأ المأساة وروحها "[2]، بوصف أن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاء، ويضيف " أرسطو" ضرورة أن تحتوي الحكاية على موضوع أصيل[3] ، بحيث يكون موضوعا جيد التكوين، وأن يكون لها طول معلوم .

ويرى البحث أن قوانين الحكاية التي ألمح أرسطو إليها ماهي إلا مجموعة العناصر الدرامية التي يفترض توافرها في حكاية النّص الدرامي، سواء أكانت في طبيعة الأحداث، وفي تسلسلها أم في تصاعد حدة الصراع فيها، أم في طبائع وسمات شخصياتها، أم في عنصري الزمان والمكان ، أم في غيرهما من العناصر الدرامية.

---

(١) النقد الأرسطي : "هو النقد القائم على تعاليم وتفسيرات أرسطو (٣٨٤ـ ٣٢٢ ق.م) كما بينها ـ أساساـ في كتابه (فن الشعر) وكما رآها شراحه، ويستعمل المصطلح ـ حديثاـ كمعارضة للنقد الأفلاطوني، وفي تلك الحاله، فالنقد الأرسطي يعني المنطقية، والتحكيم الموضوعي، والاهتمام بالشكل أكثر من محاولة اكتشاف قيمة العمل الفني عن طريق تحليل مقوماته الداخلية، وفي مدى نفعيته في أغراض غير فنية ..إلخ "انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ إبراهيم حماده (ص : ٢٨ .)/ دارالمعارف ـ القاهره .

(٢) يقول أرسطو : "ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة لما بلغ المراد من المأساة، إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال، أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة .. فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها "انظرفن الشعر، لـ أرسطو طاليس (ص: ٢١)/ ترجمة عبد الرحمن بدوي / دار الثقافة ـ بيروت / ط٢/ ١٩٧٣م .

(٣) من أمثلة المسرحيات اليونانية التي أخذت عن القصص والأساطير المعروفة : مسرحيات (إيسكليوس) : (المصريون) و(المتضرعات) و(الدانايدس) ثلاث مسرحيات أخذت عن أسطورة واحدة، هي اسطورة يونانية قديمه، وأخذ (سوفوكليس) مسرحية (أوديب ملكا) عن الأسطورة التي تتحدث عن لغز مدينة (طيبه) وقد اقتبس منها فقط الجزء الأخير الذي يتناول إلمام الوباء بالمدينة، وأخذ مسرحية (انتيجونا) عن جزء آخر من نفس الأسطورة.

ومن اللافت تأكيد (أرسطو) أهمية الحكاية بجعله إياها موضوعا " للمحاكاة "[1]، مما دفع بمترجم كتاب " فن الشعر" الدكتور عبدالرحمن بدوي لطرح رأيه، مؤكدا على أهميتها بقوله :

"إن الحكاية، أو الأسطورة، أو المثل - كما تترجم عندنا في اللغة العربية - هي مضمون الشعر؛ ولهذا كانت ذات أهمية كبرى في هذا الفن؛ إ ذ بغيرها لايصبح جميلا"[2].

تجدر الإشارة هنا إلى أن البحث ليس معنيا بالوقوف طويلا عند مجمل الشروحات التي تناولت دور الحكاية في " نظرية النقد الأرسطي "، بل هو معني بالدرجة الأولى، بإشارة (أرسطو) بعَدِّه الحكاية أحد عناصر الدراما، والتي لا يستقيم فيها الأمر بدونها، مما الذي دفع بكتاب المسرح نحو الأساطير والحكايات .

وعلى الرغم من امتداد التجربة العالمية في الدراما، وظهور العديد من المدارس المسرحية، والنظريات المتباينة حول كيفية كتابة النّص الدرامي، إلا أن مقولة أرسطو ما برحت حاضرة، ومؤثرة، بل إنها كانت وما زالت منطلقا للعديد من المدارس المسرحية الحديثة .

هكذا نرى أن تلك الروابط ذات البعد التاريخي وثقت صلة الحكاية بالدراما ؛ ولذا فالبحث يؤكد أن الليالي أنموذج حي برهن - بمالايدعوللشك - على عمق تلك العلاقة وثباتها، وحجتنا في هذا ما قدمه كتاب المسرح العربي من نصوص مسرحية عديدة كان محور ارتكازها حكايات الليالي [3]، فضلا عمّا تم إنجازه من دراسات عربية في مجال المسرح، وما تم إعلانه من بيانات مسرحية عربية سلطت - جميعها - الضوء على ضرورة

---

(١) حدد أرسطو للمحاكاة ثلاثة محاور هي : (١ـ مادة المحاكاة، وتتكون من عنصر الأغنية، وعنصر البيان ،٢ـ كيفية المحاكاة، وتتكون من عنصر المشهد المسرحي، ٣ـ موضوع المحاكاة، ويتكون من عنصر القصة، وعنصر الشخصيات، وعنصر الفكرة) انظر نظرية الدراما الاغريقية، لـ محمد حمدي إبراهيم (ص : ٢٦) / مكتبة لبنان - بيروت / ط١/ ١٩٩٤م .

(٢) المساحة المختفية(قراءات في الحكاية الشعبية)، لـ ياسين النصير (ص : ٣٥) / المركز الثقافي العربي - بيروت / الطبعة الاولى / ١٩٩٥م .

(٣) انظر الملحق الخاص بالمسرحيات العربية التي استمدت موضوعاتها من الليالي في ملحقات البحث .

الإفـادة مـن هـذا الـرافد الـثرّ، عـلى الـرغم من اختلاف التوجهات الفكرية، والمدارس المسرحية لكل جماعة، وسنقوم في هذه العجالة بعرض بعض هذه الدراسات[١] .

إحدى هذه الدراسات تقول :

" إن توظـيف الـتراث الإسـطوري في المسـرح المعاصـر يحـيله إلى واقـع سياسـي، واجتماعي معاصر، فإذا كانت ألف ليلة وليلة نسقا حكائيا، وروائيا مضى وانتهى، فإن في حكاياتهـا قـيما حضـارية يمكـن أن تطـرح في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري إنساني، وبناء الحكايات في ألف ليلة وليلة يجعل منها خطا أدبيا يمكن أن يكون رواية، أو قصة، أو شعرا، أو مسرحا" [٢] .

وللكاتـب المسـرحي رأيه في أهمية الحكاية في الاستخدام المسرحي، يقول سعد الله ونوس في بياناته المسرحية :

"إن استلهام إحدى حكايات التراث، يمكن أن يحقق لي فرصة لكي يتأمل الجمهور أمـثولة يعـرفها، بصـورة أكثر عمقـا وصـفاء، أي : أنه لا يؤخـذ بسيرورة الحكاية ؛ لأنه يعـرفها مسـبقا، وإنمـا يكـون العـرض بالنسبة له، فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبر العبرة المستخلصة منها " [٣] .

ومـن الجماعـات المسـرحية العربـية[٤]، الـتي ارتبطـت بشـكل مباشـر بتلك القضية (جماعة مسرح الحكواتي)[٥] ، وقد أشارت في بيانها الأول إلى ضرورة الافادة من الحكاية

---

(١) يجـب ملاحظـة أن الدراسـات ـ التي وقع عليها اختيار البحث للاستشهاد ـ خضعت لمبدأ التنوع، وستكون على النحو التالي : نموذجا لناقد، وآخر لكاتب مسرحي عربي، والثالث لجماعة مسرحية عربية .

(٢) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، لـ محمد عبد الرحمن يونس (ص : ٤٧) / دار الكنوز الأدبية ـ بيروت/ ط١/ ١٩٩٥م .

(٣) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ سعد الله ونوس (ص: ١١٩) / مرجع سابق .

(٤)مـن هـذه الجماعـات : جماعـة المسرح الاحتفالي ١٩٨٨م، وجماعة مسـرح الحكواتي ١٩٧٧م، وجماعة المسرح والتراث العـربي ١٩٩٤م، وجماعـة الفوانـيس ١٩٨٤م، وجماعة مسرح السرادق المصرية، وجماعة فرقة المسرح، وجماعة فرقة المسرح الجديد التونسية (يوتوبيا ٩٣) .

(٥)هـي جماعـة مسـرحية ظهـرت في لبـنان سـنة ١٩٧٧م، وقـد اعـتمدت مـنهج الحكواتي، أي:علاقة الحكواتي بالجمهور وصندوق الفرجه انظر في ذاكرة المسرح العربي، لـ فائق مصطفى (٣٢) / مرجع سابق .

الشعبية ـ تحديداً ـ في المسرح، وقد سارت آلية العمل لديها بـ " البحث عن قصة، أو حكاية شعبية من التراث والتاريخ، هذه القصة تعتمد تحديدا على معايشة واقع موجود، وحقيقي تتعرف عليه بالمعايشة، أو المقابلات الشخصية، أو بالتنقيب عن مراجع . . ينطلق مسرح الحكواتي من هذا الأسلوب، فيحكي حكاياته الشعبية مباشرة، ويستخدم أدوات مسرحية مبسطة، ومكشوفة لتجسيد مشاهدها [1]" .

كما أن منظّر هذه الجماعة، ومخرجها روجيه عساف أكدّ كثيرا دور الحكاية في توجه جماعته قائلاً :

" إن الحكاية هي أهم عنصر في مسرح الحكواتي ؛ لأنها هي التي تنقل كل المعرفه من مكان إلى آخر، فعلى صعيد الحياة اليومية تنقل كل المعرفة من خلال السرد المروي . حتى الحياة الفكرية، ومواجهة الأحداث، والوقائع الاجتماعية، والفكرية، فإنها بجلّها يتم التعبير عنها من خلال الحكايات "[2].

وفي السياق نفسه، يطرح البحث وجهة نظره الخاصة حيال الإفادة الأمثل من الحكاية الشعبية مسرحيا، فيؤكد ضرورة أن لا تطغى سردية الحكاية على المقومات الدرامية، وعلى الكاتب أن يتقاطع مع الحكاية فكرياً، بأن لا يقع تحت تأثير مقولة الحكاية، ومغزاها القريب مما سيؤدي إلى إنتاج الحضور النمطي لهذا العنصر التراثي المهم، بل وسيعطل " قدرته على اختراق العلاقات، وتكوين شبكة من التعارضات، والانقسامات المكونة لبنية نص، أو رؤية " [3] .

ويراعي هيرمان نور ثروب في إفادة الكاتب المسرحي من الحكاية الشعبية، ما أسماه " المشكل الفني "[4]، والمتمثل في قدرة الكاتب على جعل الحكاية مقبولة بدرجة كافية لجمهور من المتلقين الأرقى ثقافيا وسلوكيا، وهو في ظننا يعني انتقال الحكاية من جنسها،

---

(١) أثرالتراث العربي في المسرح المعاصر، لـ سيد إسماعيل (ص: ٣٦) / دار قباء للطباعة والنشر ـ القاهرة / ٢٠٠٠م .

(٢) آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، لـ فاروق أوهان (ص: ١٩٢) / وزارة الاعلام الثقافة ـ أبو ظبي/ ط١/ ١٩٩٩م .

(٣) (حضور التراث في النص المسرحي في الكويت ـ الأوهام والتناقضات)، لـ إبراهيم عبد الله غلوم (ص: ١٣)/ مرجع سابق .

(٤) الأد ب والأسطورة، لـ هيرمان نور ثروب فراي (ص: ٦٣)/ ترجمة عبد الحميد ابراهيم شيحة/ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة .

وخطابها السرديين إلى خطاب مختلف هو الخطاب المسرحي، وباختلاف نوع الخطاب سيختلف ـ حتما ـ مستوى متلقيه.

وحتى على مستوى الشكل، فالبحث يطالب الكاتب المسرحي أن ينأى بنصه القائم على الحكاية التراثية عن فخ التفاصيل الدقيقة، التي هي قدرة امتازت بها الحكايات الشعبية . بينما قد تعدّ عيباً تقنياً في المسرح، فهل يستسلم لتلك القدرة الوصفية لعدد كبير من الأفعال المتلاحقة، وهل المساحة في النص المسرحي مطاطية كماهي في النص السردي؟

إن في الحكاية التالية من حكايات الليالي القول الفصل:

تقول (ملكة الحيات) ـ راوية الحدث لحاسب كريم الدين :

" اعلم أن (عفان وبلوقيا) فارقاني وسارا، دهنا أقدامهما من ذلك الماء ومشيا على وجه البحر وصارا يتفرجان على عجائب البحر . وما زالا سائرين من بحر إلى بحر حتى عديا السبعة أبحر، ولما عديا تلك البحار وجدا جبلا عظيما شاهقا في الهواء، وهو من الزمرد الأخضر، وفيه عين ماء تجري، وتراب ذلك الجبل كله من المسك، ثم سارا حتى وصلا إلى جبل عال، فمشيا فيه، فرأيا مغارة من بعيد في ذلك الجبل ، وعليها قبة عظيمة، والنور يلوح منها . . . ، فدخلا، فرأيا فيها تختا منصوبا من الذهب مرصعا بأنواع الجواهر، وحوله كراسي منصوبة لا يحصي لها عددا إلا الله تعالى، ورأيا السيد سليمان نائما فوق ذلك التخت، وعليه حلة من الحرير الأخضر مزركشة بالذهب، مرصعة بنفيس المعادن من الجواهر، ويده اليمنى على صدره، والخاتم في إصبعه، ونور الخاتم يغلب على نور تلك الجواهر، التي في ذلك المكان . . "(1) .

ومن تلك الإشارات العامة ـ والتي سنأتي إليها بالتفصيل في فصلي هذا الباب ـ نحدد العاملين اللذين ساهما في دفع الكاتب المسرحي نحو الحكاية للإفادة من موتيفاتها، العامل الأول : عامل عام يتمثل في كون العلاقة بين الحكاية والدراما علاقة قديمة، واكبت نشوء المسرح في العالم، وظلت مستمرة الحضور عبر امتداد الحضارات . والعامل الثاني: عامل خاص يتمثل في الخصائص التي تحملها الحكايات بصورة عامه، والليالي بصورة

(1) ألف ليلة وليلة / حكاية حاسب كريم الدين / الليلة ٤٦٤ ج٣ (ص: ٣٩) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت / ١٩٩٩م .

خاصـة، وهـي الخصـائص الدرامية والموضوعية ،التي شكلت مجتمعة عوامل جذب أولى؛ فـلم يكـن مجـرد تـراث قصصي يمكن إعادة تشكيله مسرحياً، بل هو تراث يحمل طبيعـة مسـرحية [1]، صـادر عـن خـيال مسـرحي، وخـيال اسـتوعب متطلبات المشهد الدرامي، والشخصـية الدرامـية، والحـدث الدرامـي، حـتى إنـنا نلتقط بعض الأحداث الدائرة عبر الحوار بين طرفين، والحوار كما هو معلوم خاصية درامية بحته.

وتلـك الطبـيعة لا تـتوقف عـند هـذا الحـد، بـل إنهـا قد تتوافق وتوجهات المسرح الحديـث بشـتى أشـكاله، ومـنه مسـرح الصـورة بالـنظر إلى جماليات الصورة التي تقدمها الليالي، وقد لامس عصام الدين أبو العلا هذا الجانب بقوله :

" ولعـل الاتجـاه المسرحي الجديد الذي يهتم بجماليات الصورة، وسحر أثرها سوف يفضـي إلى اهـتمام أكثر بمصدر الحكاية الشعبية، لما تحتويه من جماليات التصوير، والانتقال إلى أمـاكن، ومناظر ساحرة في تأثيرها، وثرية بخيال مبدعيها، ويعـدُ غرابة المكان، والفعل أهم من التعبير الكلامي، وهو نفسه ما ينحوه المسرح المـــعاصر اليوم "[2] .

وفي اللـيالي مجموعة من الخصائص، والطاقات، الدرامية المختزنه، ابتداء من عناصر الميثولوجـيا فـيها، والتي تجلّت في طبيعة الصراعات ومستوياتها، وفي أسطورية شخوصها، وأساليبها في التصوير البصري للأحداث .

وأيضـا في قدرتها على تفعيل عنصر التحول، والانقلاب الدرامي في حياة أبطالها، وتغيير مصـائرهم مـن حال إلى حال، بين عشية، وضحاها، ثم في سلالاتها الحكائية التي لا تنفك عن

---

(١)يدلـل الـبعض عـلى تلـك الطبـيعة المسـرحية بالأداء التمثيلي الذي كان يؤديه القاص للحكاية (حين يجلس إلى كرسية وحولـه المستمعين بإنصات لما يروية من حكايات، إنه يقوم بعمل درامي، حيث ينقل مستمعية بقوة تمثيله وكأنه ممثل امتطى منصـة المسرح فتلبس شخصيات أبطال قصته، وعبّر عنها حركة وصوتا بما يليق بأبعادها، وربما لم يكن ليتوافر له ذلك لولا توافـر المشـهدية الدرامـية في هـذه القصـص ...، إن مجلـس قصّ ابن الجوزي ـ في بغداد ـ كما يصفه ابن جبير، كان يستعين القـاص فـيه بمسـاعدين يؤدون أقوالاً، وحركات، يتداخل القاص الرئيس معها، فـي تنسيـــق وتصاعد مسرحي مؤثر) انظرالمسـرح المحكـي (تأصيل نظـري ونصـوص من التراث العربي)، لـ محمد حسن عبد الله (ص : ٩٤)/ دار قباء للطباعة والنشر ـ القاهرة / ٢...م.

(٢) أشكال الأدب الشعبي في الدراما العربية، د .عصام الدين أبو العلا (ص: ١٨٤) / كتاب بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي / مرجع سابق .

التناسل خالقة آفاقاً تلو الآفاق، ومولدة ثيمة عبر ثيمة، كما لا يجب أن نبارح مجالس رواتها قبل أن نتدارس تقاليدهم المتفقة كثيراً مع تقاليد رواة الفن المسرحي، أداءً وتعبيراً .

وكما هي قوة خصائصها الدرامية، تكون قوة خصائصها الموضوعية من صراع دائر لا ينتهي بين عنصري : الخير، والشر، وصراعات بين طبقات المجتمع المختلفة .

ناهيك عن سماتها العامة التي أضفت على الليالي شيئا من الجاذبية،ومنها شهرتها الواسعة بين الناس، ولكونها زاخرة بعناصر المتعة والطرافة، والخيال، والحوادث الشائعة، والأجواء الساحرة .

ولسنا هنا، في هذا المدخل المقتضب بصدد عرض التفاصيل النظرية لتلك الخصائص، ولا بصدد استنباط النماذج، والشواهد التطبيقية من الليالي عليها، لاسيما وأن البحث خصص هذا الباب بأكمله لدراسة هذه الخصائص حيث تم تقسيمه إلى فصلين، الأول يختص بالخصائص الدرامية في الليالي، والثاني يختص بالخصائص الموضوعية في الليالي، وهي على النحو التالي :

الفصل الأول : الخصائص الدرامية في الليالي :

أولاً: عناصر الميثولوجيا في الليالي .

ثانياً: التحول والانقلاب في الليالي .

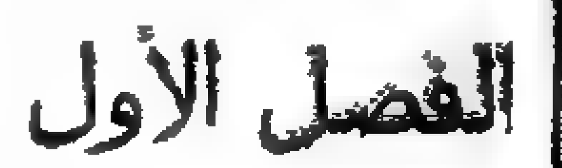
ثالثاً: تناسل الحكايات في الليالي .

رابعاً: تقاليد الرواي في الليالي .

الفصل الثاني : الخصائص الموضوعية في الليالي :

أولاً : الصراع بين الخير والشر في الليالي

ثانياً: البطولة الشعبية في الليالي .



الخصائص الدرامية في الليالي

أولاً : عناصر الميثولوجيا في الليالي

ثانياً : التحول والانقلاب في الليالي

ثالثاً : تناسل الحكايات في الليالي

رابعاً : تقاليد الراوي في الليالي



أولاً : عناصر الميثولوجيا في الليالي :

في قديم الـزمان، وجـد الإنسـان نفسـه حـيال تحديـات قـوى الطبيعة في نواميسها المعـروفه، وآنذاك كان فكرالإنسان في مرحلة بدائية مبكرة لذا فقد كان عاجزا كل العجز عـن تفسـير أمـر تلك القوى، أو إذكاء العقـل في تحليلها، فما كان منه إلا أن استسلم لها، عاداً إياها قوى خارقة، تفوق فهمه، وتتجاوز قدراته، بل لا قِبَـل له بمنازلتها، فبدأ ينسج حولهـا الخـرافات، ويحـيطها بهالة كبيرة من الأساطير، بل ربطها بعقيدته، مما جعلها تلعب الدور الأبرز في صياغة حياته، ومجتمعاته الإنسانية، فضلا عن أنها حفظت تقاليد الشعوب القديمة، ورسّخت عاداتها، وأديانها، والحياة الروحية، والاجتماعية، والمادية لها .

في خضم هذه الظروف مجتمعة مـرّ الإنسان في مرحلة من مراحل حياته، أطلق عليها مـرحلة الميثولوجـيا[1] ، وقـد تشكلت عناصرها من مظاهر حياته، وفي مقدمتها أساطيره، وخـرافاته، والـتي تأسست على الخيال الجامح، والأحلام، والدوافع الأولى لتفسير العالم، ورؤية حركة الطبيعة .

ومـع تقدم الزمن، وتلاقح الثقافات كان لتلك المفاهيم الميثولوجية شديد الأثر على العناصـر الفلكلوريـة، فقد ألقت بثقلها في مأثور الأدب الشفاهي، ومنه القصص الشعبي العـربي، فلـو أخذنا على سبيل المثال ـ (ألف ليلة وليلة) ـ محور البحث ـ لوجدنا الجانب الأسطوري يحتل مساحة كبيرة فيه ، وهو ما يسعى البحث لإثباته، كما سيأتي لاحقا .

تؤكـد الدراسـات تأثـر الحكايـات الشـعبية بالأسـطورة، وتردّ ذلك الأمرإلى " كون الخطابين القصصي، والأسطوري نتاج مرحلة ثقافية خاصة هي المرحلة الشفاهية، والتي ما

---

(١) الميثولوجيا :

كلمة من مقطعين (ميتوس + لوغوس) = ميثولوجيا. ميتوس تعني يتنافى والعقل، ولوغوس تعني العقل، والميثولوجيا تُعنى بدراسـة وتفسـير الأسـاطير، كمـا تـدل لفظة ميثولوجيا كذلك على مجموعة الأساطير الخاصة بشعب ما، مثل : الميثولوجيا الفينيقـية، الميثولوجـيا المصـرية، الميثولوجـيا الإغريقـية ... هـذا وقد اهتمت الميثولوجيا الحديثه بتعريف الأسطورة، ودراسة بواعـث نشوئها وتفسيرها، ودراسة وظائفها النفسية، والفكرية، والاجتماعية . انظرميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمه، لـ حسن نعمه (ص : ٢٦) / دار الفكر اللبناني ـ بيروت / ١٩٩٤ .

تزال فاعلة بيننا حتى اليوم في التعبير، والفكر والسلوك.." [1]، وهناك من يردُّ ذلك إلى "أن تجريدنا للأسطورة من محتواها الديني قد يؤدي بنا إلى خلق حكاية شعبية، أو خرافية"[2].

أما هيرمان نور ثروب فيوسّع من دائرة تأثير الأساطير، ويجعل منها مهدا لكل أشكال الأدب، معللا الأمر بكونها بناء يحدد المعتقدات الدينية، والتراث التاريخي، والافتراضات التخمينية حول الكون في مجتمع من المجتمعات . وقد ضرب أمثلة للأشكال الأدبية التي استلهمت عناصر الأسطورة، وكان منها الحكاية الشعبية حيث يقول :

"هناك صلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية، فالأساطير مقارنة بالحكاية الشعبية عادة ما تكون على درجة خاصة من الجدّية : فيعتقد أنها قد حدثت بالفعل، أو أنها ذات مزايا نادرة تفسر ملامح معينة كالطقوس مثلا "[3] .

وبوسع البحث إضافة سبب آخر من أسباب تأثر الحكاية الشعبية بالأسطورة، وهو أن أرضية مشتركة ينبثق الخطابان من خلالهما، مما يجعلهما عرضة للتداخل. والمقصود بالأرضية المشتركة اتسامهما بالطابع الشعبي، وانتشارهما في الشريحة الأعظم من المجتمعات، هي شريحة الكادحين، الذين اتخذوا من الحكايات الشعبية مستودعا لتفريغ آمالهم، وآمانيهم، وان استدعى الأمر اللجوء إلى كل خارق وعجيب، وكل مبهر، ومثير، وتفننوا في استحضار ما علق في ذاكرتهم من رموز، ومظاهر ميثولوجية .

وبعد، فإن تغلغل الجو الأسطوري في حياة الشعوب على اختلاف مشاربها، أتاح إنتقاله بين بعضها إلى بعض، وكل منها قد ابتكر رموزا وأحداثا خاصة لحكاياته، أما الجوهر والأصل فمن منبع واحد. هذا ما تشير إليه المدرسة الانثربولوجية، التي تعيد هذا التناقل الأسطوري لمفهوم (الأصول المتعددة المستقلة polygenesis)، وهي ترى أن

---

(١) التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيوسردية)، لـ محمد رجب النجار (المجلد الأول) (ص : ٧٠) / مرجع سابق .

(٢) أدب الحكاية الشعبية، لـ غراء حسين مهنا (ص : ١١) / مكتبة لبنان ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٧م .

(٣) الأدب والأسطورة، لـ هيرمان نور ثروب فراي (ص٦٨) / مرجع سابق .

الناس جميعا قد مروا بنفس مراحل التطور، وبالتالي فقد حملوا عناصر تطورهم في القصص نفسها ؛ ولذلك فإن هذه المدرسة كانت مهتمة أساسا بتتبع كل عنصر من عناصر القصة، والثقافة حتى يصلوا إلى مصدره في الحياة البدائية .

وبتأكيدنا على علاقة الميثولوجيا بالقصص الشعبي، فمن الضرورة التأكيد على علاقة الأساطير بالدراما، إلى الحد الذي دفع ببعض الدراسات لعد" نشأة الدراما عن الشعائر والطقوس التي تفسرها الأسطورة "[1]، وجاء آخر ليقول :

" إن الميثولوجيا في الدراما تعني لنا القصص التي تنطوي عليها المأساة . . ، وأن فائدة الأسطورة في الدراما هي أنها تهيء عنصرا معروفا كبداية، وتحفظنا من فراغ الجدة المطلقة . . والأسطورة تقيم التطلعات بحد أدنى من الضجيج . . "[2] .

والبحث حين بدأ يحلل تلك العلاقات المتشابكة بين الميثولوجيا، والدراما، والقصص الشعبي، ممثلا في: ألف ليلة وليلة، استرعى اهتمامه مجموعة العناصر الميثولوجية المتعددة في هذا الأثر القصصي، وفي الوقت نفسه تنبّه إلى ثلاث ملاحظات لها أهمية كبيرة، ومن الضرورة بمكان الإشارة إليها قبل تناول العناصر الميثولوجية بالتحليل :

الملاحظة الأولى :

تفاوت تأثير العناصرالميثولوجية :

نظراً لتعدد أشكال التعبير الحكائية في الليالي، تتفاوت عناصر الميثولوجيا كمًّاً وكيفاً في مدى تأثيرها في تلك الأشكال .

وعلى الرغم من أن باب الدراسات التي حاولت تحديد أنواع الحكايات في الليالي لم يقفل بعد، إلا أن البحث سيأخذ بالتصنيف الذي وضعه ليتمان حيث قسّم فيه حكايات

---

(١) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ كمال الدين حسين (ص : ٢٦) / الدار المصرية اللبنانية / ط١/ ١٩٩٣م.

(٢) الحياة في الدرامه، لـ اريك بنتلي (ص : ٥٠) / ترجمة جبرا ابراهيم جبرا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت / ط٣ / ١٩٨٢م .

الليالي إلى :{خرافات[1]، وروايات وقصص[2]، وأساطير[3]، وحكايات تهذيبية[4]، وحكايات فكاهية[5]، ونوادر[6] }[7].

وبناء على هذا التصنيف، فإن البحث لا يدّعي اشتمال كل الليالي على الأسطورة، ولكنه يقرّ بأن لأغلب حكاياتها جذوراً أسطورية ،على الأقل على مستوى القيم الفنية، والجمالية، وهنا نستطيع تسمية بعض حكايات الليالي أو الجزء الأسطوري في الليالي بالمصطلح الذي اتفق النقاد الغربيون عليه، وهوحكايات أسطورية حديثه، وهي : " كل الحكايات التي يظهر فيها العنصر الخارق بقدر كبير، وتأتي في سرد نثري يولد الدهشة، ونجد أن الآدميين داخل الحكاية ،أو القراء أنفسهم يصدقونها كليّاً أوجزئياً، وهي تنصب بالتحديد على خلق شيء ذي طابع خاص، ينتج عن جعل الأشياء العادية تبدوغريبة وبراقة، كأنَّ بها حياة مستقلة داخل إطار خرافي "[8].

وبالتالي فإن العناصر الميثولوجية في الليالي تتمركز في نوعين من الحكايات هما : الخرافة، والحكايات الأسطورية، وتتبعثر في بقية الأنواع هنا وهناك ؛ لذا فمن المتوقع أن يصادفنا عنصر ميثيولوجي في كل نوع، وفي كل موضع من مواضع الحكايات، وهذا ما سيسعى البحث للبرهنة عليه في الجوانب التطبيقية .

---

(١)يُمثل للخرافات بـ : حكاية الصياد والعفريت، وحكاية التاجر مع العفريت، وحكاية في شأن الجن والشياطين المسجونين في القماقم .

(٢) الروايات والقصص، مثل : حكاية عمرو بن النعمان وولديه شركان وضوء المكان، وحكاية علاء الدين أبي الشامات.

(٣) الأساطير، مثل : حكاية مدينة النحاس، وحكاية السندباد البحري في سفراته السبع .

(٤) الحكايات التهذيبية، مثل : حكايات الحيوان كحكاية الثعلب مع الذئب وابن آوى، وحكاية الغراب والسنور، وكذلك الحكايات الواقعية كحكاية الجارية تودد .

(٥) الحكايات الفكاهية، مثل : حكاية النائم واليقظان، وحكاية الخليفة والصياد، وحكاية معروف الإسكافي .

(٦) حكايات النوادر، كحكايات الكرماء، وحاتم الطائي، ومعن بن زائدة .

(٧) ألف ليلة وليلة، لـ . ليتمان (ص : ١٤٤)/ ترجمة ابراهيم خورشيد وآخرين / دار الكتاب اللبناني ـ بيروت / ط١/ ١٩٨٢م .

(٨) حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان، لـ منى مؤنس / مجلة فصول مج ١٣ / ع١(ص: ١١٦) / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٩٤م .

الملاحظة الثانية :

العناصر الميثولوجيه الظاهرة والضمنية :

تظهر تلك العناصر الميثولوجية ـ بشكل عام ـ في صورتين: الأولى هي العناصر الظاهرة، الواضحة المعالم، والثانية هي عناصر ضمنية، نستنبطها من الملامح العامة للأجواء الأسطورية، أو من روح الأسطورة، ولكل منهما دورها الفاعل، وقربها الكبير من روح الدراما. وكلتاهما يمكن حصرهما في ثلاثة محاور هي :

١- العناصر الخاصة بالفكر الأسطوري .

٢- العناصر الخاصة بأسلوب التعبير الأسطوري .

٣- العناصر الخاصة بمكونات وعناصر الأسطورة .

الملاحظة الثالثة :

عناصر ميثولوجية ذات طابع درامي :

إن تركيز البحث سينصب على عناصر الميثرلوجيا ذات الطابع الدرامي، المتناثرة هنا وهناك عبر الليالي؛ ولأنها عناصر تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي، صارت محط أنظار كُتّاب المسرح العربي، تماما كما كانت الميثيولوجيا اليونانية معينا صاغ منه كُـتّابها أدبهم المسرحي الخالد [1]؛ لذا فقد عدّها البحث خاصية رئيسة من الخصائص الدرامية التي اتسمت بها الليالي وسنتجه الآن إلى استعراضها .

---

(١) يقول الدكتور محمد حمدي ابراهيم في هذا السياق : "كذلك فإن الأساطير الإغريقية .. تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي .. فإذا كان المسرح الإغريقي قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة فلا ينبغي أن ننسى أن قدرا كبيرا من هذا الفكر الدرامي كان كامنا في تلك الأساطير حين ينسج منها كتاب المسرح أعمالهم الخالدة" انظر نظرية الدراما الإغريقية، لـ محمد حمدي ابراهيم (ص: ٧) .

العنصر الميثيولوجي الأول في الليالي :

الصراع الدرامي

قدمت لنا حكايات ألف ليلة وليلة ذات الطابع الأسطوري في كثير من المواطن صورة حية لموضوعات ذات طبيعة صراع درامي[1]، التي مرّ بها الإنسان، وكان صراعا دائرا بين الإنسان المملوء بالخوف من المجهول، وبين القوى الطبيعية الكامنة وراء هذا المجهول، أو الصراع القائم بينه وبين احتياجاته المادية، والروحية، وليس ببعيد عن روح الدراما، أو عن مكوناتها الرئيسة ذلك الأمر البته، فالدراما بحاجة إلى حالة صراع متقد يكون الإنسان طرفا رئيسا فيه.

أما مدارات هذا الصراع، فتتمثل في موضوعات عديدة، إلا أنها قادرة على التلاحم مع قضايا العصور المختلفة، نظرا لاتسامها بالشمولية، وملامستها للحقائق الأزلية من خلال حدث جرى، فأصول الأشياء، والموت، والعالم الآخر هي ثيماتها، وإذ تمثل ذلك في بعض حكايات الليالي، فإنها المسرحيات التي تناولها البحث بالتطبيق في فصول بابه الثاني .

وحين ندقق النظر، ونمعن التأمل في " الحكاية الأم "[2]، نجدها تحيلنا إلى الأساطير التي تسميها بعض الشعوب أساطير الخلق والتكوين، والتي تعنى بتفسير بدايات العالم،

---

(١)المقصود بالصراع الميثولوجي هو :

"أن التصور الأسطوري للعالم، ما هو إلا تصور درامي على أساس من الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر، كما يظهر في الأساطير المبدأ الثنائي للقوى المتعادية، والصراع بين الخير والشر، كما أن عالم الاسطورة عالم درامي، عالم من الأحداث والقوى المتصارعه" انظر: أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، لـ . كارم محمود عزيز (ص: ١٩) / دار الحصاد ـ دمشق / ط١ / ١٩٩٩م .

(٢) نطلق مصطلح "الحكاية الأم" على الحكاية الرئيسة التي افتتحت بها حكايات كتاب ألف ليلة وليلة وكل الكتب التي تسير على نهجه، وتدور الحكاية الأم في الليالي عن (شهريار) الملك الذي اكتشف خيانة زوجته له، مع أحد عبيده، فأخذ عهدا على نفسه أن يتزوج كل ليلة فتاة عذراء، ويفض بكارتها، ثم يقتلها صباحا، وهكذا دواليك، إلى أن جاء الدور على (شهرزاد) ابنة الوزير، التي استطاعت ـ بقدرتها الفائقة، وثقافتها الواسعة ـ "تأجيل إعدامها ثلاث سنوات كاملة، وقد كان الزمن كفيلا بأن يقلب كره الملك شهريار إلى حب، وأن يتحول الموت إلى حياة، فقد أنجبت منه شهرزاد ثلاثة أبناء، وعاشت

فكما أشارت الأساطير السومرية إلى دور الأنثى في الخروج من طوق العدم الخانق، أشارت أيضا حكاية شهريار وشهرزاد، فإرادة شهرزاد حققت لجنسها الاستمرار والتوالد، بعد أن كانت على مشارف الموت، فحولت حياتها إلى سلالات لا تستطيع رغبة القتل الجامحة لدى شهريار ايقافها .

ولنا أن نستعير ـ في هذا المقام ـ الوصف العلمي التالي للبناء العام لألف ليلة، والذي يصفها بأنها " لعنة يعقبها تمزق، ويليها في الخاتمة إبطال هذه اللعنة، وهذه الصياغة تحمل في طياتها أصداء الخلق السامية حيث نجد خروجا على النسق والتوازن الأوليـن يعقبه الضياع وينتهي بالخلاص " (١) .

والسؤال الآن، ما القوة التي امتازت بها " موضوعات " الميثولوجيا حتى يكتب لها كل هذا البقاء والاستمراريه عبر مراحل زمنية مديده، ثم يكون لها أن تخترق فن المسرح منذ الإغـريق وحتى الآن ؟

سيحدد البحث إجابته في النقاط التالية :

حياتها معهم، ومع زوجها الملك، وكانت الحكايات التي روتها سببا في نجاتها . ولقد ارتضى البحث مصطلح "الحكاية الأم" بعد دراسة دقيقة للمصطلحات الأخرى التي تداولها النقد الحديث لهذه الحكاية، فهناك من أسماها بـ :

أ- (الحكاية الإطار، أو الإطارية)، : أي كإحاطة الإطار بالصورة . والبحث يرى أن في ذلك تهميشاً لفاعلية التوليد فيها، وتهميشاً لقدرتها على التأثير في الصورة الكلية لليالي .

ب- سميت (الحكاية الذريعة) : وهنا قصور يشوب هذا المصطلح من حيث عدّها ذريعة لكل حكاية ذكرتها الليالي، بينما هي أتت كذريعة مباشرة لعدد من الحكايات، مع تأثيرها الضمني في الحكايات الأخرى .

جـ ـ سميت (الحكاية البدئية والاستهلالية والمفتتح) : والملاحظة التي نسجلها على هذه المصطلحات أنها تحد من أهمية الحكاية ؛ لأنها تشير فقط إلى لحظة الانطلاق في الكتاب دون الإشارة من قريب او بعيد لامتدادها عبر الليالي من البداية إلى النهاية .

د ـ أما مصطلح (الحكاية الأم) والذي ارتضيناه مصطلحا رئيسا في البحث فيستمد قوته من كون الأمومة هي رمز التوالد، والاستمرارية، مع قوة العلاقة الحميمية الباقية بين الأم وأولادها، وأولاد أولادها، ولكون الأم أصلا للفروع، ودالة بصورة مباشرة على التناسل، وهي وإن تعددت تلك الفروع ما تزال محورا ومرتكزا لها .

(١) البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ـ فريال جبوري غزول / مجلة فصول مج ١٢/ ع٤ (ص : ٧٧)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / سنة ١٩٩٤ م .

أ ـ الجدية، والشمولية التي اتسمت بها تلك الموضوعات، وقد سبقت الإشارة إليها، والتمثيل لها .

ب ـ صراعها المتصل بشكل مباشر بالدراما، نظرا لكونها موضوعات تحوي " الأفعال "، والدراما في واقعها تعني" الفعل"، أو"محاكاة الفعل"، أي :" النشاط المعرفي الواعي، الحركي، الجماعي، التمثيلي، والفعل ـ تحديدا ـ يستحضر من تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا، أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا تحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعه، ويتتبع مسارالصراع في مراحل احتدامه وتأزمه، ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع "[1].

أمثلة ذلك في الليالي عديدة، ففيها من الأفعال الدرامية ما أوقع بالبحث في حيرة الاختيار، إلا أن قصة (الصياد مع العفريت)[2] ، تقدم مثالا نموذجيا، ومقتضبا يتناسب مع حجم هذه الفقرة تحديدا .

تحكي هذه القصة (عن صياد سمك، فقير، رمى بالشبكة في البحر أربع مرات، في المرة الأولى تمسك شبكته بجثة حمار، وفي الثانية يجد فيها رملا وطينا، وفي الثالثة يعثر على أعشاب وزجاجات مكسورة . . أما في الرابعة فتصطاد الشبكة قمقما من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان، تتشكل في صورة عفريت ضخم، يهدد الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته، ويستطيع الصياد بالحيلة أن ينجو بنفسه ؛ ذلك أنه سأل العفريت أن يريه كيف تمكن من دخول القمقم الصغير، وما أن يعود العفريت إلى قمقمه حتى يغلقه عليه، ويلقي به في البحر . من حيث أصول الصراع الميثولوجي في هذه الحكاية فإن لها العديد من المتشابهات في الأسطورة)[3] . ولاتساع دلالات هذا الصراع فقد دفع الأدباء للإ فادة منها[1] .

---

(١) المسرح بين الفن والفكر، لـ . نهاد صليحه (ص : ١٩) / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦ .

(٢) أنظر: آلف ليله وليلة/ حكاية الصياد مع العفريت/ الليلة الثالثة/ الجزء الأول/ (ص :١٨)/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت.

(٣) يعيد عبد التواب يوسف أصل هذه الحكاية إلى قديم الزمان حيث يذكر

حكاية قديمة مشابهة، عن طبيب سمع صوتا يناديه من فوق شجرة، وإذا به شيطان سجين في ثقب صغير في تلك الشجرة، فيشترط الطبيب عليه أن يعطيه مقابل إطلاق سراحه دواء يشفي جميع الأمراض، ومادة تحوّل كل شيء إلى ذهب، ويحقق

لقـد فـرض (الفعـل) نفسه على أجواء الحكاية منذ أفتتح المنظر على اتساع البحر، لتنطلق ثيمة الصـراع مـع الطبـيعة، ثلاث محاولات فاشلة لشبكة الصياد، كان يستجدي الـبحر ويستعطفه ليعطيه قوته، وقوت أولاده، ونظرا لإصراره، وقوة إرادته رمى بالشبكة لـلمرة الـرابعة، إلا أن الفعـل يتحول هنا إلى صراع آخر، فبعد أن استجاب البحر للصياد المسكين، أتته قوة غاشمة، هي قوة العفريت المسجون في القمقم منذ آلاف السنين، وعلى هـذه الصورة تستمر الحكاية، أفعال ترمي بنا في أحضان أفعال لتشكل مجتمعة كيانا دراميا متكاملا .

ج- ومـن الأمـور الـتي تعطـي موضـوعات الميثولوجيا قوة في الحضور الدرامي، مرونتها وطواعيتها في التشكل، ربما لأنها نشاط تلقائي سابق على التفكير، ومحرر من العـقلنه، " لا يحوي أحكاما ولا يضع فلسفة، ولكنه مع ذلك يبرز الحقيقة في أحسن صورة"[٢]، وهـي بـتلك المـرونة تتيح للكاتب المسرحي الإضافة، والحذف، والتبديل، والتغيير، وتجعله قادرا على طرح قضاياه الفكرية، وليس ببعيد عن هذا الحكم حكايات الليالي العربـية، فإن فيها من السلاسة في أزمنتها، وأماكنها، وأحداثها ما يجعلها متسقة مع ما يبحث الكاتب عنه.

يكفيـنا القـول : " إن مـنطق الأسـطورة هواللامـنطق، واللامعقـول، واللازمـان، واللامكـان، وفي كـل هـذا تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظه. أو لعلها تبدو كأنها ضرب من أحلام اليقظه ممتع "[٣].

الشـيطان ذلـك للطبيب لكـن مـا أن يحرره حتى يحاول قتل الطبيب فيتحداه الأخيرأن يتحول إلى عنكبوت، فيعود الشيطان عنكـبوتا كمـا كـان في الثقـب، وهـنا ينجح الطبيب في الإجهازعليه انظر : الطفل العربي والأدب الشعبي، لـ . عبدالتواب يوسف (ص: ٦٥) / الدار المصرية اللبنانية ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٢م .

(١) أفـاد مـنها الكاتب (توفيق الحكيم) في مسرحية (سليمان الحكيم) (١٩٤٣) م، وعبد التواب يوسف في قصتين، الأولى نشرت في الخمسينات، والثانية نشرت في ١٩٨٢م وكانت بعنوان (عفريت الزجاجة القزم)، وغيرهما .

(٢) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، لـ . عبد الفتاح محمد أحمد(ص: ٥٧)/ دار المناهل ـ بيروت/ ط١/ ١٩٨٧م.

(٣) أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، لـ . كارم محـمود عـزيز (ص: ١٤) .

ولنضرب على ذلك مثالاً بالحكاية الأم التي يشكل موضوعها أحداثا درامية ساخنة، أنتجت صراعا دراميا يدور حول علاقة الرجل بالمرأة، وحول تداعيات تلك العلاقة، والكثير من الدراسات أكدّت الجذور الأسطورية لهذه الحكاية، يقول فاروق أوهان :

" هذه العقدة الدرامية - الحديث عن حكاية شهرياروشهرزاد - بمعانيها امتداد بدرجة أرقى، لأسطورة " عشتار وتموز " في الأساطير السومرية والبابلية، لكن الضحية هنا هي الأميرة " شهرزاد " المرأة، أما الجاني فهو الملك " شهريار " الرجل، وذلك بحكم انتقال السلطة في العائلة من المرأة إلى الرجل ؛ إذ إن الضحية في الأسطورة القديمة هو (تموز)، أو(دموزي) "[1] .

بينما تأتي دراسة أخرى لتقارنها بالحكاية التي ترويها (هيرودوت) عن (ملك مصر pheros) (الذي أصيب با لعمى، إلا أن أحد العرافين أخبره بأ نه قد يستعيد بصره إذا ما غسل عينية ببول امرأة لم يسبق لها الارتباط برجل آخر غير زوجها. وقيل : إن الملك اختبر زوجته أولا، وبما أنه لم يبصر، فقد جرب نساء أخريات، وفي النهاية عندما شفي جمع كل النساء اللواتي أخضعهن للاختبار - باستثناء المرأة التي كان بولها سببا في عودة بصره - في المدينة التي يطلق عليها اليوم اسم (الهضبة الحمراء) بعد ذلك أحرقهن جميعا، كما احرق المدينة، أما المرأة التي شفاه بولها فقد اتخذها زوجة له)[2].

أما العناصر الأسطورية التي توافرت في الحكاية الأم فيمكننا تحديدها على ضوء الدراسة القيمة التي نشرها ياسين النصير حول الحكاية الشعبية إلا أن البحث سوف يحلل تلك العناصر انطلاقا من وجهة نظره الخاصة اتفاقا، أو اختلافا مع النصير .

حدد ياسين النصير العناصر الاسطورية على النحو الآتي :

أ - حين نعود إلى أماكن الممالك وزمانها، نجدهما مجهولين، والمجهولية هنا استمرار في الحاضر، كما هي في الماضي .

---

(١) آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، لـ فاروق أوهان (ص: ٥٢) .

(٢) العين والإبره (دراسة في ألف ليلة وليلة)، لـ عبد الفتاح كيليطو (ص: ١٥) / نشر الفنك ـ الدارالبيضاء / ١٩٩٦م .

ب - إن حسم الصراع بين شهريار وشهرزاد في النهاية حسم لبقاء الملكية، ولكنه على المستوى النفسي لم يحسم بعد، فقد ظلت شهرزاد وزوجها عالقين في النفوس كقضية، وليس كزوجين. وربما دلت مجهولية أسماء الأبناء على هذا .

ج- نستنتج أيضا، أن للمرأة والرجل قوتي تحدٍ كامنتين فيهما، والزواج بينهما ليس إلا توازنا لهاتين القوتين، ولكن مسرى الصراع النفسي بين القوتين يأخذ شكلا خاصا[1].

والبحث وإن اتفق مع النصير في مجهولية الأماكن والأزمنة، فإنه يتقاطع معه في مسألة حسم الصراع بين شهرزاد وشهريار، كحسمه لبقاء الملكية، حيث إن القضاء على رغبة القتل في نفس شهريار، واستمرار شهرزاد في الحياة كزوجة لا يمثل حسما للصراع بينهما كرجل وامرأة على الصعيد الاجتماعي، أوعلى الصعيد النفسي، لاسيما في ظل الطبيعة البشرية التي لا تنفك تدور في حلقة المواجهة بين الرجل للمرأة والعكس .

وهناك عنصر أسطوري آخر نستطيع تدعيم الرأي به ، وسننطلق فيه من الأسطورة ذاتها، حيث اعتادت كثير من الشعوب القديمة على تقديم فتياتها كقرابين .

تحكي قصة (إيفيجينيا) في الأساطير الإغريقية عن عادة التضحية بالفتيات ، فبعد أن أختطف الأمير الطروادي (باريس) الأميرة الجميلة (هيلين) زوجة (ملك الإغريق مينيلاوس) عندما حل الأول ضيفا على الملك الإغريقي، ثارت ثائرة الإغريق، وأعدوا حملة كبيرة لاسترداد هيلين، وإعادة كرامة الإغريق، وبينما كانت السفن الإغريقية تتأهب للإبحار من ميناء (أوليس) فإذا بالعواصف تهب وتحطم عددا منها، فتأجل رحيل السفن حتى تهدأ الرياح، إلا أنها لم تهدأ قط، وهنا استشار (أجاممنون) ـ وهو قائد الحملة ـ عرافا إغريقيا يدعى (كالخاس) فأخبره العراف بأن الرياح لن تهدأ إلا بذبح فتاة عذراء، هي (إيفيجينيا) وبالفعل أصعدوها إلى المذبح، وتولى (الكاهن) ذبحها، فهدأت الرياح، وانطلقت السفن نحو هدفها المنشود .

لنعقد مقارنة بين هذه الصورة الأسطورية الإغريقية، والصورة الأخرى المرسومة في حكاية شهريار وشهرزاد، ولنتتبع خيوط التلاقي بينهما :

---

(١) المساحة المختفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، لـ . ياسين النصير (ص : ١٦٣) .

أولاً :

يبدو لنا جليا في حالة الفتاة التي ستتم التضحية بها، فقد اشترط شهريار أن تكون فتاته عذراء ، وقد اشترط العراف كالخاس الشيء نفسه في قربان الآلهة، وفي ذلك إشارة إلى تعميق البعد المأساوي في القصتين، وإثارة لعاطفة المتلقي تجاههما .

ثانياً :

تقديم الضحية في الموضعين يشير إلى فاعليتها في تحقـــيق أهداف معينه، فالعراف يطلب (إيفيجينيا) للموت تهدئة لغضب الآلهة، وشهرزاد وبنات جنسها يقدمن أنفسهن لتهدئة غضب ملكهم شهريار .

ثالثاً :

الطقوس التي يتم فيها ذبح الفتيات هنا وهناك، فكما فعل الكاهن الإغريقي، فعل شهريار.

فقد اشترط شهريار أن تكون فتاته عذراء ، وقد اشترط العراف كالخاس الشيء نفسه في قربان الآلهة، وفي ذلك إشارة إلى تعميق البعد المأساوي في القصتين، وإثارة لعاطفة المتلقي تجاههما .

ولأهمية الطقوس ، ودورها الكبير في بنية الأساطير والقصص، فسوف نتناولها بوصفها العنصر الميثولوجي الثاني الذي ظهر بجلاء في الليالي .

العنصر الميثولوجي الثاني في الليالي :

(الطقوس بطبيعتها الدرامية)

حين نصف الأسطورة أنها قصة مقدسة، ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدين، فإننا في الوقت ذاته نؤكد ما ينتظمها من " طقوس "[1] اعتادت أن تؤديها جماعة من الناس بصورة درامية بحتة، من خلال الأداء الجماعي والحركي، وبالإيقاع الموسيقي، والغناء .

---

(١) في علم الانثروبولوجيا يفهم الطقس Rite على أنه (من مترادفات كلمة (شعيرة Ritual) وان الأسطورة والشعيرة من أشكال التعبير عن القدرات الرمزية والتعبيرية للإنسان) انظر: موسوعة علم الإنسان ـ المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجيه، لـ شارلوت سيمور ـ سميث (ص : ٤٥٧) / ترجمة محمد الجوهري وآخرون / المشروع القومي للترجمه .

وإمعانـا في الاندمـاج، والتقمص يقوم هؤلاء المؤدون للطقس ـ دينيا كان، أو قوميا، أو أجتماعـيا ـ بالاستعانة بتشكيل الكتلة، وباستخدام الخطوط والألوان، وارتداء الأقنعه، وتلـــوين الوجوه والأجسام، ومـزج الأشياء ذات الدلالة الرمزية بالأداء الصوتي لبعض الكـلمات والعـبارات. وذلـك في مجملـه مشـهد درامـي مكـتمل العناصر، مما يكفل لهذه الطقوس الأسطورية، أو الأسطورة الطقوسية[1] إحداث أثر بالغ في نفوس المتلقين.

وقـبل أن نـأتي عـلى استحضـار طقوس الميثيولوجيا في الليالي أشير إلى تناغم تلك المشهدية مع الدراما، نظرا لكون الـدراما حسب وصـف مارتن أسلن :

" تجـربة جماعـية طقسية، تتجلى كتجربة فـي التأثير الثلاثي مابين الممثل والجمهور، وما بين الجمهور والجمهور "[2]، ثـم إن طبيعـــة الـدراما أن الجوهرية تعم كل مظاهر الحـياة الجماعـية بصـورة عملـية، ومـما لاشك فيه أن الطقوس الأسطورية مظهر من تلك المظاهر .

ولا نـريد أن يفهـم مـن هـذا الكـلام، أن التمظهر الميثيولوجي مسرح بالمعنى المحدد للمسـرح، بـل هوشكل من الأشكال الدرامية الفطرية التي كانت نتاج شروطها التاريخية، وهـي لهـذا تتضـمن الكـثير من عـناصرالدراما، ومواصفات الفرجة الشعبية، والتي كانت إحـدى اهـتمامات بعـض الكُـتّاب المسرحيين العرب، كما سنلاحظ فيما قدمه سعد الله ونوس في مسرحية (الملك هو الملك) .

---

(١) الأسطورة الطقوسية : (هي نوع من أنواع الأسطورة، كالأسطورة التعليلية، وأسطـورة التكوين ، والأسطورة الرمزية، وأسـاطير الآلهـة، والأسـاطير البطولية، ونعني بالأسطورة الطقوسية ـ تحديدا ـ الأساطير المرتبطة أساسا بعمليات العبادة، أيا كـان شكلها وطريقـتها والتي تعتمد على الطقوس (الفعل الحركي)، والأسطورة ماهي إلا ذلك الجانب القومي المصاحب لهـذه الطقـوس، والـذي يصبح فيما بعد حكاية لهذه الطقوس) انظر:التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ . كمال الدين حسين (ص : ٢٨) .

(٢) تشـريح الدرامـا، لــ مـارتن أسـلن (ص ٢٨) / ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة/ منشورات مكتبة النهضة ـ بغداد/ ط/ ١٩٨٤م .

الأمر لا يقف عند حد التشابه فحسب، بين الطقس الأسطوري، وبين الدراما كطقس، بل يتعداه إلى إمكانية المزج بينهما باستفادة الثاني من الأول، أملا في إنتاج دراما تلتقط من عناصر التراث ما يفجر قضايا الحاضر.

أما فيما يختص بالموقع الذي تشغله الطقوس ـ كعنصر ميثولوجي ـ في كتاب الليالي، فهو موقع واسع النطاق يمتد بامتداد ليالي الكتاب، وإن كان قد طرأعلى هذا العنصر شيء من التحوير. وذلك أمرأصاب كل العناصر الميثولوجيه، نظرالانتقالهاعبرالزمن ؛ لذا فقد أتت طقوس الليالي بما يتلاءم والبيئة، والمجتمع، وعليه سوف يقسمها البحث إلى ثلاثة أنواع هي :

النوع الأول :

الطقس المرتبط بعادة اجتماعية معينة، اعتاد شعب ما، أو جماعة ما، أو قبيلة ما على ممارسته في ظروف خاصة، ودوافع خاصة . ومن أمثلة ذلك طقس تلك الشعوب التي كانت تحرق الزوجة مع جثمان زوجها المتوفى، وقد حدث ذلك للسندباد البحري . تقول شهرزاد واصفة هذا الطقس :

(بلغني أيها الملك، أن السندباد البحري بعد أن زوجّه الملك، وعقد له على امرأة عظيمة، قال : ثم أنه أعطاني بيتا عظيما، وأعطاني خدما وحشما، ورتب لي جاريات، فصرت في غاية الراحة والانشراح، نسيت جميع ما حصل لي من التعب، وقلت في نفسي : إذا سافرت إلى بلادي آخذها معي، وكل شيء مقدر على الإنسان لابد منه، ولم يعلم أحد بما جرى لي، وقد أحببت تلك المرأة، وأحبتني محبة عظيمة، ووقع الوفاق بيني وبينها، ولم نزل على هذه الحال مدة من الزمن، فأفقد الله زوجة جاري وكان صاحبا لي، فدخلت إليه لأعزيه في زوجته فرأيته في أسوأ حال، وهو مهموم تعبان السر والخاطر، فعند ذلك عزيته وسليته وقلت له : لا تحزن على زوجك، الله يعوضك خيرا منها، ويكون عمرك طويلا إن شاء الله تعالى، فبكى بكاء شديدا، وقال : يا صاحبي كيف أتزوج بغيرها ؟أو كيف يعوضني الله خيرا منها ؟ وأنا بقي من عمري يوم واحد، فقلت : وكيف ذلك ؟ فقال لي : في هذا النهار يدفنون زوجتي، ويدفنونني معها في القبر، فإنها

عادتنا في بلادنا، إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة، وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهما بالحياة بعد رفيقة)[1].

وتشاء الأقدارفتحل مصيبة ذلك الرجل بالسندباد حيث تمرض زوجته وتموت وتبدأ مراسم دفنها ودفنه معها، فيقول :

(فإجتمع غالب الناس يعزونني، ويعزون أهلها فيها، وقد جاءني الملك يعزيني فيها على ما جري عادتهم، ثم إنهم جاءوا لها بغاسلة فغسلوها، وألبسوها أفخر ما عندها من الثياب، والمصائغ، والقلائد، والجواهر والمعادن، فلما ألبسوا زوجتي وحطوها في التابوت وحملوها وراحوا بها إلى ذلك الجبل، ورفعوا الحجر عن فم الجب وألقوها فيه، ثم تقدم جميع أصحابي وأهلي لتوديعي في روحي، وأنا أصيح بينهم، أنا رجل غريب وليس لي صبرعلى عادتكم، وهم لا يسمعون قولي ولايلتفتون إلى كلامي، ثم إنهم أمسكوني بالغصب وربطوا معي سبعة أقراص من الخبز، وكوز ماء، وأنزلوني في ذلك البئر، وقالوا لي : فك نفسك من الحبال، فلم أرض أن أفك نفسي فرموا علي الحبال، ثم غطّوا فم المغارة بذلك الحجر الكبير الذي كان عليها، وراحوا إلى حال سبيلهم)[2].

حتى تكتمل الصورة الطقسية الميثولوجية تلك، كان لزاما على البحث أن يتقصى أصلها في الأساطير القديمة، وهنا نذكر على سبيل المقارنة ما جاء في التاريخ اليوناني عن القائد أريستيومينس Aristomenes " حين أسره الإسبرطيون، وألقوا به، وبخمسين من رفاقه في جب عميق، ومات رفاقه، وبقي هو حيا بين الرمم، حتى رأى ثعلبا فاتبعه، وعرف منفذه إلى خارج الجب، وكان هذا سببا في خلاصه، كما تخلص السندباد من المقبرة مقتفيا أثر حيوان "[3].

إن حكايات (السندباد البحري) وحدها تحمل العديد من أشباه هذه الطقوس، التي عرفتها الشعوب القديمة، ومنها ان السندباد تعرّض ورفاقة ـ في مغامرته الرابعة ـ

---

(١) ألف ليلة وليلة / الحكاية الرابعة من حكايات السندباد / الليلة ٥٤٧/ الجزء الثالث / ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ١٤٦) .

(٣) حديث السندباد القديم، لـ حسين فوزي (ص: ٣) / دار الكتاب اللبناني ـ بيروت/ ١٩٧٧م.

لخطر " أكلة لحوم البشر"، الذين جعلوا من الغول ملكا عليهم، وكلما قبضوا على أي بشر أطعموه طعاما غريبا، ودهنوه بدهن النارجيل حتى ينتفخ بطنه، ويسمن فيذبحونه ويشوونه، ثم يقدمونه للغول الملك، أما هم فيأكلون الضحية دون شوي أو طبخ، وهذا المشهد يتكرر كثيرا في الأساطير القديمة حيث الأقوام الذين يعيشون في عزلة عن الناس، ويأكلون لحوم البشر، وتصفهم الأساطير بأنهم عراة، مفلفلي الشعر، سود البشرة، إذا وقع بينهم الغريب علقوه من أقدامه وشرّحوه تشريحا وأكلوه .

النوع الثاني :

الطقس المرتبط بشعيرة دينية، أو كما أطلق عليه البعض " الطقس المعبدي "، ويتخذ هذا النوع من الطقوس مكانة كبيرة في عالم الأسطورة اعتمادا على الطقس الديني .

ومن أمثلته في الليالي ما ذكر في حكاية (قمر الزمان)[1] ، حيث تقابل (الأسعد بن قمر الزمان) فيها مع شيخ ينتمي إلى قوم يعبدون النار، وكان هذا الشيخ وقورا، يطيل لحيته البيضاء، ويرتدي الملابس الفاخرة، والعمامة الحمراء، وقد طلب هذا الشيخ من الأسعد أن يدخل معه إلى منزله، فدخل، فإذا بأربعين شيخا آخرين يتحلقون حول النار، ويمارسون طقوس العبادة، وكانت تلك الدعوة للأسعد مجرد خديعة من الشيخ، يريد بها ورفاقه الآخرون ذبح الأسعد قربانا للنار.

النوع الثالث :

وهو الطقس المرتبط بالسحر، حيث يزاول فيه كل من الساحر، والكاهن ، والعراف، والمنجّم أعمالهم السحرية، من أجل تحقيق غرض نفعي لهم، أو لغيرهم، خيرا أو شرا . وهذا الضرب من الطقوس يتكرر في الليالي بكثرة، حيث ترتبط الطلاسم بالكلمات السحرية التي تصاحب أجواء الطقس السحري وتعطيه فاعليته، وتظهر المرأة العجوز الساحرة كثيرا، وهي التي تقوم من خلال الطقس بتحويل القلوب، وإحداث الأذى بالآخرين، كما ظهرت العاشقة التي تسحر لتستجلب المحبة من حبيبها، أو تثير البغض في زوجها .

---

(١) ألف ليلة وليلة / حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان الليلة ١ ,٢ / الجزء الثاني / (ص: ٩٩) .

ويؤكد خزعل الماجدي أن السحر يعتمد على الطقس " أكثر من اعتماده على الأسطورة والمعتقد، ولذلك نفذ السحر إلى الأديان التي ظهرت في العصور التاريخية، من خلال الطقوس بشكل خاص "[1] .

العنصر الميثيولوجي الثالث في الليالي :

(أسطورية شخصيات الليالي)

واقتربت الشخصيات التي قدمتها لنا الليالي من الميثيولوجيا، فتوافرت فيها العديد من عناصرها، ومنها ـ بصورة عامة ـ أن الليالي قدمت لنا " أنماطا " لا شخصيات ، و " النمط " هو : ما يعكس صفة ثابتة، ومتكرره تختزل مجموعة صفات، وربما كانت شخصية (أبو الحسن الخليع) النمطية خير مثال، لاسيما في ظل استحضار مارون النقاش لها، بنمطيتها البحته، وذلك عبر نموذجه الذي سيكون مدار دراستنا في الفصل الأول من الباب الثاني . أما العناصر الميثولوجية التي برزت في شخصيات الليالي فهي على النحو التالي :

أ ـ «الميلاد المعجز »[2]:

ويكون مرتبطا بالظروف التي يكون عليها ميلاد البطل الأسطوري[3] حتى أصبح تقليدا في حياة أبطال الأساطير، بمعنى أن تكون ولادتهم مصحوبة بظروف غير

---

(١) أدب الكالا ..أدب النار، لـ . خزعل الماجدي (ص: ٦٠)/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت / ط١/ ٢٠٠١م.

(٢) انظر على سبيل المثال : حكاية (علاء الدين أبي الشامات) في ألف ليلة وليلة .

(٣) كولادة (سرجون الأكادي) في الميثولوجيا السورية، يقول سرجون :

(أنا سرجون الملك القوي ملك أكاد

كانت أمي سيدة متواضعة أما ابي فلا علم لي به

وقد حملتني امي المتواضعه وولدتني سرا

وطرحتني في النهر الذي لم تغرقني مياهه

ثم حملني التيار إلى السقاء .) انظر: أولية النص، لـ . طلال حرب (ص: ١٢٣) / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٩م .

عاديـة[1] ، وبمواقـف غريبـــة، وقـد تجلى ذ لك في الليالي، ففي حكاية (حاسب كريم الدين) يحظى أحد الحكماء بتقدير الناس وهو (دانيال)، لكن عدم إنجابه لولد ذكر يمكنه أن يـرث علومـه يصيبه بغـم كـبير، وكمـا هـــو الشأن في العديد من حكايات الليالي فـــإن العــقم هنا إجراء تدشيني لحكايات عديدة، العقم الذي يصنع من المولود القــادم إعـجـازا كـبيرا لحـياته، لاسـيما وأن إرث دانيال حق عائلي بحت . وبعد انتظار طويل، تـتحقق الأمنية، وتحمل زوجة (دانيال) إلا أن إمعان الحكاية في ضخ هذا الميلاد بعـناصر إعجازيـة جديـدة، يسير بالأحداث إلى أزمة أخرى، فبينما كان دانيال يقوم برحلة عــبر الـبحر يـتحطم مركبه، وتغرق كتبه بعد أن يتمكن من النجاة بفضل لوح تمسك به، ومعه فقط خمس ورقات هي كل ما استطاع الإمساك به، وبضياع إرثه يحين موعد وفاته، ولكنه يجد ذاته في ابن على وشك الولادة، حيث يوصي بتلك الورقات الخمس إليه، ويضعها في صندوق، ويحكم إغلاقه، ويطلب من زوجته أن تسمي الابن القادم حاسب، وأن تعطيه الورقـات الخمـس، فـإذا قـرأها سيكون أعلم أهل زمانه، وفي ذلك كله مفارقات عجيبة فطالما كان الأب على وجه الأرض، فلن يكون له أبناء، وإذا مات وتلاشى ظهرت ذريته، ومثـلما يجـب التنازل عن العلم، والتخلص منه لتوريثه ونقله، فإن من اللازم لنقل الحياة الـتخلي عنها. ولا يتوقف مولد حاسب عند هذا الحد الإعجازي بل إنه حين يذهب إلى المدرسـة لا يتعـلم فيها شيئا، بل ويبدو عاجزا عن القراءة والكتابة، وهو ابن عالم نهل من بحـر العلم كل أسراره . فضلا عن أن أباه قد اشترط قبل وفاته طلب حاسب لميراثه، وإذا لم يـبادر حاسـب بذلـك فلا حق له به، وذلك حدث بالفعل حيث لم يبادر حاسب بطلب ميراثـه، وهكـذا يسـتمر مسلسـل الأحداث المعجزه، منذ أن كان نطفة في رحم أمه إلى أن تمت ولادته[2] .

---

(١)(تحـاول الحكاية أن تجعل ميلاده مصحوبا بمعجزة، فإما أن تكون ولادته في الوقت الذي ماتت فيه أمه، أومات فيه أبوه، فـيكون بذلـك موضـوع اليتـيم وزوجة الأب، أو تكون ولادته مصحوبة بنبوءة ويتعرض الطفل لعملية إبعاده ،.. وهكذا) انظر: أدب الحكاية الشعبية، لـ . غراء حسين مهنا (ص : ٦٣) .

(٢) ألف ليلة وليلة / حكاية حاسب كريم الدين الليلة ٤٦٤ / الجزء الثالث / (ص : ٢٧) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت.

ب ـ الخيال :

أفسحت الليالي مجالا رحبا لعنصر الخيال، متأثرة في ذلك بالخيال الجامح الذي يتميز بـه الفكـر الميثـيولوجي، وذلـك أمـر له أثـره البالغ دراميا، لاسيما أنها أعطت الأحداث تضـخيما، والشخصـيات أشـكالا (كاريكاتوريـه)، وذلـك بـاجترار المـيزات العجيـبه، والمواصـفات المدهشـه الغريـبه واسباغها عليهم، فهم خرافيون، خارقون للعادة، لهم قوة جسـدية هائلـة لاتـبارى ولا تجـارى، يظفـرون بعطـف الآلهـه، وتذلـل أمامهم الصعاب، وتسخر القوى الغيبية لإنجازاتهم .

والأمـر فيه اخـتلاف يلزم تبــيانه، فبطل الليالي يمتاز بالقوة الخارقة، والذكاء غير العـادي، مـثله مـثـــل بطـل الأسـطورة، إلا أنــه بمجرد تحقيق الانتصار يصبح إنسانا عاديـا مـرة أخـرى، أما في الأسطورة فيحتفظ البطل دائما بقواه الخارقة، ناهيك عن رغبة الـبطل في الحكايـة في تكويـن أسـرة وذرية، عكس بطل الأسطورة، الذي يرفض السعادة الشخصية .

أما دواعـي مبالغة الميثولوجيا في تخيّل الأشياء، وفي تعاطي الأحلام، فتختلف عنها في الليـالي ففـي الاولى تـنـبع مـن تلقائـية بحـتة لاسيما لعجز العقل البشري آنذاك عن التعليل، أو كمـا قـال رائـد المدرسـة اللغويـة في تفسـير الأسطورة، (مولـر): " العنصر الوحشي، أو اللاعقلي في الأسطورة ناشيء عن حقبة من الجنون كان لا بد من أن يمر بها العقـل البشري "[1]، وفي الليالي تلك الحكايات الشعبية القريبة من واقع الحياة، والملامسة لهموم المجتمع، فإنها تلبي حاجة الفئة المطحونة من الناس، أملا في تغيير الحال، فكلما اشتد الحرمان عليها قويت أحلامها، وتصورت هذا الانتصار في أشكال خارقة بعيدة عن واقع الحياة .

لنتصـور الآن الصدفة العجيبه الغريبة التي جعلت السندباد البحري ينجو بحياته من الغـرق في جـل رحلاتـه تقريبا، بينما حل الموت غرقا بكل من كان معه على ظهر السفينة

---

(١) الـــبطل في الأساطير، لـ شكري عيّاد (ص : ٧٧) / دار المعرفة ـ القاهرة / ط٢/ ١٩٧١م.

!!، ولنتصور أيضا كيف تساعده الأمواج، والريح، وألـــواح الخشب في الوقت المناسب ؛ لتكون سبيلا لوصوله لبرّ الأمان .

ج ـ البطل المصاحب :

اعتادت الميثولوجيا على تقديم (عنصر البطل المصاحب)، وتظهر هذه الشـــخصية بجانب البطل الرئيس[1] ؛ لتسانده على ما يعترضه من مصاعب، وهو ما اتفق النقاد على تسميته بالبطل (الصنو)، أو (البطل الثنائي) أو (البطل المساعد)، ولم تكن الشخصيات الثانوية في الليالي إلا صدى لهذا التقليد القديم، مما جعلها تزخر بنماذج متعدده من الشخصيات، وذلك هو ديدن الدراما .

أما في الليالي فقد اتخذت الشخصيات المصاحبه للبطل صورا عديدة، فهي تظهر على شكل شخصية بشرية عادية من ذكر، أو انثى، أو على شكل بشر مسخوط بفعل السحر، أو بفعل قوة شريرة، أو من الجان المؤمن الذي يسخر لخدمة البطل الخير، أو على شكل أدوات سحرية متنوعه، أو في صورة حيوانات مختلفة، وجميع هذه الأشكال كانت تسخر لخدمة البطل في الغالب .

تقول الدكتوره سهير القلماوي في هذا الشأن :

" كثيرا ما يقع البطل على خاتم فإذا فركه ظهرت له الجن مؤتمرة بأمره، وفي الليالي نجد سرير حسن مريم يسير على الريح، وفي الليالي فرس يطير بصاحبه . . ، فهذا جراب جودر الذي يخرج به ما شاء من طعام، وهذه الطاقية التي يحصل عليها حسن البصري فلا تقدر إلا على إخفاء لابسها عن أعين الناس، وهذ البـــوق، وهذا الطاووس، اللذان اخترعهما الحكيمان في قصة الفرس الأبنوس .."[2] .

لقد تلقى (معروف الإسكافي)[3] مساعدة كبيرة من عفريت المكان المهجور، الذي لجأ إليه، حين هرب خوفا من القـــضاة، ومن زوجته سليطة اللسان، وقد فـرّ به

---

(١) كشخصية (أنكيدو) التي ظهر كصديق لجلجامش البطل الأسطوري، وأنكيدو بطل رافق جلجامش وشاركه في مغامراته انظر: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمه، لـ . حسن نعمه (ص : ١٥٩) .

(٢) ألف ليلة وليلة، لـسهير القلماوي (ص: ١٤٩)/ دار المعارف ـ القاهرة / ١٩٦٦م .

(٣) انظر الف ليلة وليلة / حكاية معروف الاسكافي / الليلة ٩٨٢/ الجزء الرابع / ص ٤٠٣/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت.

العفريت إلى مكان بعيد عن الأنظار، ليصنع حلمه هناك، وقد أفاد (ألفريد فرج) من هذه الحكاية، كما أفاد من عنصر الشخصية المصاحبة ، وهي شخصية (قفة)، في مسرحيته التي سنتناولها في الفصل الثاني من الباب الثاني .

وكما يقوم الشخص المصاحبة في الليالي بالمساعدة على نطاق ضيق، فهو في حالات أخرى يتحول إلى مصدر رزق لا ينقطع في حياة البطل، فقد عاد (عبد الله البري) إلى أهله بالمرجان ، واللؤلؤ، والأموال الطائلة، ذلك كله مكافأة له من العفريت المسمى (عبد الله البحري) نتيجة تخليصه من شبكة الصيد، وإطلاق سراحه[1].

ولن أطيل في إعطاء الأمثلة، فهي كثيرة في الليالي ومتنوعة، وأكثر ما يوجّه نظرنا فيها عودتها بصورة تكاد تكون مباشرة إلى الأصل الميثيولوجي .

د ـ عنصر الرمز[2]:

وهو " الإشارة "، أو " العلامة " التي تذكر بشيء غائب، أما وظيفته فهي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المألوف، وهو دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة، كدلالة الثعلب على الذكاء والمكر، والكلب على الوفاء. "[3] والبحث حين يربط بين الرمز والأسطورة، فهو يتحدث عن جزء من كل، لاسيما وأن الفكرة السائدة عن الأساطير أنها قصص رمزية، صنع الإنسان فيها المخبأ الذي يفرغ فيه ذاته، وبهما يحاول ايجاد التفسيرات المتنوعة .

لقد جعلت الأسطورة لكل شيء رمزا، وأصبحت مسرحا للرموز، فعشتار رمز الماء والخصب، والعدد سبعة رمز للكمال، فالسموات سبع، وعدد الأيام في الأسبوع

---

(١) ألف ليلة وليلة / حكاية عبد الله البري مع عبد الله البحري / مرجع سابق / الليلة ٩٣٧ / الجزء الرابع / ص ٢٨١ / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٢) الرمز هو : (كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالايحاء، أو بوجود علاقة عرَضية، أو متعارف عليها، وعادة، يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد .. مثل : الرجل الهرم كرمز للشتاء) انظر: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، لـ علية عزت عياد (ص : ١٣٩) / دار المريخ للنشر ـ الرياض / ١٩٨٤م .

(٣)الأساطير والمعتقدات العربية قبل الاسلام، لـ ميخائيل مسعود (ص: ٣٧)/ دار العلم للملايين ـ بيروت/ ط١/ ١٩٩٤ .

سبعة، وعدد بقرات الحلم الفرعوني سبعة، وعجائب الدنيا سبع، كما أن الحية رمز للحماية فهي تلتف حول الشجرة لتحميها من أيدي العابثين، هكذا تقول الميثولوجيا .

إنها مجموعة رموز تكتسب أهميتها من نشأتها، فهي ـ كما يقـــول علماء النفس وعلى رأسهم (يونج)[1] ـ ناشئة من : " اللاشعور الجمعي، فهي مركز الصور التي تشكل المضمون الحي للأفكار الجماعية، وهي جزء من الحقيقة الاجتماعية التي يتعا يشها الناس، ويتفاعلون معها ويعبرون عن أنفسهم من خلالها طبقا للتكوينات الرمزية"[2]، حتى إن الطقس ـ الذي سبقت الإشارة إلية ـ ما هو إلا مجموعة من الرموز التي تحمل في طياتها دلالات فكرية وشعورية تنتمي بطبيعتها إلى العالم الميثولوجي .

والجدير بالذكر اتخاذ تلك الرموز موقعا فعالا في الليالي ، فقد تكررت في شكل إشارات، وعلامات، فاتضح تأثيرها القوي في مجتمعات ألف ليلة وليلة، فلربما وجدنا القاص يذكر اسما معينا لشخص ما، أو مكان ما، أو جماد أو حيوان، ولكنه لا يتوقف عنده طويلا في الوصف، ثقة في أن فيها من الإيحاء ما يغني عن الوصف. وتلك تقنية ميثولوجية لا تستغني عنها الدراما، وأقصد بها ـ تحديدا ـ " استخدام الظلال السحرية للكلمات، فالكلمات في أي لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، ووجه آخر سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإيحاء بمعان غير مباشرة، واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة"[3] .

---

(١) هو كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ـ ١٩٦١م) فيلسوف سويسري، وطبيب أمراض عقلية، أسس مدرسة علم النفس التحليلي بعد إنفصاله عن (فرويد)، يرى أن "الليبيدو" طاقة أولية لا جنسية، شبيهة بالوثبة الحيوية عند برجسون، وأنه وراء اللاشعور الفردي لاشعور جماعي، يتكون من أنماط قديمة من النزعات والتصورات الموروثة) انظر: الموسوعة العربية الميسرة (ص : ١٠٠) / دار نهضة لبنان للطبع والنشر ـ بيروت / ١٩٨٨م .

(٢) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ ـ كمال الدين حسين (ص: ٢٧) .

(٣) الأسطورة والمعنى، لـ ـ فراس السواح (ص : ٢٢)/ دار عـــلاء الدين ـ دمشق / ط٢/ ٢٠٠١م .

أما أمثلة ذلك فهي كثيرة، فإذا كانت الحية هي رمز حراسة الشجرة قديما فهي في الليالي تحرس كنوز سيدنا سليمان، ثم إن المرأة العجوز رمز للمكر والدهاء والخبث [١]، وأوحت حكاية شهريار وشهرزاد بصراع لا ينتهي بين سلطوية الرجل وانكسار المرأة ودهائها، كما أشارت إلى حكايات الحب، والتضحيات بين المحبين في أكثر من موضع، واتضحت فيها ـ كحكاية السندباد مثلا ـ رغبة الإنسان في الكشف عن المجهول، وصراعه من أجل البقاء ....الخ.

وفي ظل اشتمال الليالي على طاقة الرمز، بوسع الكاتب المسرحي تحويله عبر سياق المعنى إلى اشياء تجريبية تعبّر عن كيان الذات في معاناتها[٢]، وعبر هذا الرمز أيضا يدخل الكاتب في مغامرة " استكشاف فضاء الأعماق الذي يختزن الطاقة الباطنية لتجربة الذات في منابعها الأولى . . كما يجسم فيه علاقة التطابق بين عالمه الباطني وعالمه الخارجي[٣] تجسيما معرفيا ".

العنصر الميثيولوجي الرابع في الليالي :

(تقنية التصوير البصري الدرامي)

في الميثولوجيا تتوفر تقنية فنية تعرف بـ تقنية التصوير البصري الدرامي وينصرف مفهومها إلى " تصوير موضوع ما، أو شخصية ما بواسطة حشد عدد من التفاصيل الوصفية، أو الإشارات الصامتة، والحوارات تصويرا بصريا خياليا يضعها أمام عيني المتلقي حية "[٤]، وهذا ما استقر بين تضاعيف الليالي، فعلى الرغم من كونها تراثا حكائيا للكلمة فيه المكانة الأولى، إلا أنه أيضا تراث للصورة البصرية المعبرة .

---

(١) تكررت تلك الثيمة كثيرا في كتاب ألف ليلة وليلة فنجدها في حكاية الحمال مع البنات، وفي حكاية مزين بغداد، وفي حكاية التاجر أيوب وابنته فتنة وابنه غانم، وفي حكاية عمر النعمان، وفي حكاية عاشق ومعشوق، وفي حكاية علاء الدين أبي الشامات، وفي حكاية هارون الرشيد، وحكاية علي شار، وفي حكاية قمر الزمان .

(٢) الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (دراسة)، للدكتور عبد القادر فيدوح، (ص: ٣٩٩) / منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق / ١٩٩٢م .

(٣) المرجع السابق نفسه (٣٩٩) .

(٤)مدخل إلى ألف ليلة وليلة، لـ ديفيد بينولت / مجلة فصول / مج ١٢ / ع٤/ ١٩٩٤م/ ص ٤٤ / الهيئة المصرية العامة ـ القاهرة/ ١٩٩٤م .

إن استخدام رواة تلك الحكايات للتصوير البصري في قلب السرد، وفي أغلب فتراته، شكّل رصفا لطريق الكاتب الدرامي، وتجهيزا لأجواء ملهمه، لاسيما وأن الدراما هي مشهد بصري بالدرجة الأولى، بل إنها في عصرنا الحديث اتجهت نحو " خلق الفضاء المسرحي بصريا ومخاطبة الجمهور بلغة الصورة، والرموز، والإحالات، والتأويل، واللغة البصرية بعيدا عن اللغة الأدبية "[1] .

الآن، لنشهد عن قرب السيادة البصرية المثيرة في تصوير الأحداث، ها هو الشاب الذي اعترف بسرقته ينتظر العقوبة ببتر اليد، على مرأى ومسمع من الناس .

تصف الليالي المشهد بقولها :

(فلما أصبح الصباح، حضر الناس ليشاهدوا قطع يد الشاب، ولم يبق أحد في البصرة من رجل، ولا امرأة إلا وقد حضر ليرى عقوبة ذلك الفتى، فأقبل يحجل قيودة، ولم يره أحد من الناس إلا وبكى عليه، وارتفعت أصوات النساء بالنحيب، فأمر القاضي بتسكيت النساء، ثم قال له :

إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم، وسرقت مالهم، فلعلك سرقت دون النصاب ؟ قال : بل سرقت نصابا كاملا، قال : لعلك شريك القوم في شيء منه ؟ قال : بل هو جميعه لهم ولا حقّ لي فيه. فغضب خالد ـ المقصود أمير البصرة (خالد بن عبد الله القسري) ـ وقام إليه بنفسه، وضربه على وجهه بالسوط، وتمثل بهذا البيت :

يريد المرء أن يعطى مناه ويأبى الله إلا ما يريد

ثم دعا بالجزار ليقطع يده، فحضر، وأخرج السكين، ومد يده ووضع عليها السكين، فبادرت جارية من وسط النساء عليها أطوار وسخة، فصرخت ورمت بنفسها علية، ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر، وارتفع في الناس ضجة عظيمة، وكاد أن يقع بسبب ذلك

---

(١) ميثولوجيا الجسد في الطقس المسرحي البصري، لـ . فاضل سوداني ع ٩١من جريدة البيان لسنة ٢..١م/ تصدر عن دار البيان ـ أبو ظبي .

فتـــنة طائلـة الشـر، ثـم نـادت تلك الجارية بأعلى صوتها : ناشدتك أيها الأمير لاتعجل بالقطع حتى تقرأ هذه الرقعة، ثم دفعت إليه رقعة، ففتحها خالد، وقرأها فإذا مكتوب فيها الأبيات التالية :

أخـالد هـذا مسـتهـام متيم رمـته لحـاظي عـن قسـي الحمـالـق
فأصـماه سـيف الـلحظ مـني لأنـه حـليف جـوىً مـن دائـه غـير فـائق
أقـر بمـا لم يـقترفـه كـأنـه رأى ذاك خـيرا مـن هتـيكة عـاشـق
فمهلا عن الصب الكئيب فإنه كريم السجايا في الورى غيرسارق)[1] .

هكـذا يفصـح المشـهد الليلي عن نفسه، ويقدّم صوره البصرية مغريا كاتب الدراما. وهكذا هو فضاء ألف ليلة وليلة، آفاق تجـاوزت حدود الحكاية والخرافة، وامتد ت زمنا، ومكانا، وشخوصا ؛ لتستحوذ على الاساطير، ورحلات المجهول، والبطولات والخرافات، الأمـر الـذي أثـار معـارك نقدية تبحـث في " نظـرية الأنواع الأدبية " أملا في إعطاء هذا الكـــنز الحكـائي نوعـا أدبيا ينتمي إليه، وما كان ذلك بالأ مر اليسير ؛ نظرا لما يحويه ـ هذا الكنز ـ من أشكال أدبية متنوعه، أبرزها ما تناولناه في هذا الجزء من البحث، إنه عالم الأساطير بما تفصح عنه من عناصر الميثولوجيا وتشكلاتها .

ثانياً :التحول والانقلاب في الليالي :

تصـنع الدرامـا قوتهـا ببحـثها العميق في دواخل الإنسان ، فتجعلنا في مواجهة مع أنفسـنا، وفي أغلب الظن لم يكن البطل في حكاياتنا الشعبية إلا صورة من صورنا، بوسعنا أن نجـد لهـا بينـنا نسخا لا تـُحصى، فما هي الكيفـية الدرامية التي ظهرت بها صورة هذا البطل في الموروث السردي الشعبي .

(١) ألـف لـيلة وليلة / حكاية خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق / الليلة ٣٣٧ / الجزء الثاني / ص٢٨. / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

وحين نكون في مواجهة بطل الحكاية الشعبية، فنحن في مواجهة حياة من " القلق والاضطراب "، نفس نزّاعة إلى الاكتشاف، وجسد متفانٍ من أجل هدف ما، وحياة تبحث عن الخلاص والتحول إلى الأفضل.

هي حياة ذات شقين، قسم يعيش فيه البطل شقاءه وسوء حظه، وقسم آخر تبتسم فيه أقداره، فتمنحه سعادة دائمة، وهذان الشقان يفصلهما " مفصل " شديد الانكسار، قوي التأثير، إلا أن وجود هذا المفصل لايعني انقطاع السابق عن اللاحق، بل على العكس، فبينهما اتصال وثيق، إلا أنه اتصال لا يتسم بالشكلية أو المنطقية، بل اتصال السبب بالنتيجة، والمقصود بالنتيجة الدرامية " هي عكس النتيجة المنطقية ؛ لأنها كما يسميها (أرسطو) الانقلاب الذي هو التغير إلى عكس ما كان متوقعا في البداية[1]

ما سرّ تلك اللحظات التي تحبس أنفاسنا، ونحن نستمع إلى رواة الليالي ؟ لاسيما في لحظات الحسم ـ كما يحلو للبحث تسميتها ـ تلك اللحظات التي يتأرجح مصير البطل فيها بين نهايتين، فما الذي يجعلنا نتحد ذواتا مع ذات البطل ؟ شفقة عليه، أو خوفا على أنفسنا من مصير يشابه مصيره؟

يكمن السر فيما أسماه البحث بـ " المفصل "، الذي ينثني بلا هوادة، فيقلب مصير البطل من حال إلى آخر، مفصلٌ تمركز في حياة أبطال الليالي، فأدى إلى انقلابات هنا وهناك، ابتداءً من حياة ملك الليالي ـ شهريار ـ ومرورا بحياة عمر النعمان، أو السندباد البحري، وعلي شار، أو بتغير حال الإسكافي ، أبسط بسطاء الليالي .

وقبل المضيّ قدما في تحليل انقلابات المصائر في الليالي، على البحث أن يعطي خلاصة ما قدمته الدراسات النقدية، قديمها وحديثها، عن لحظة التحول تلك، مع مراعاة جهود النقد الدرامي بالتحديد ؛ نظرا لكونها خاصية درامية تضمنتها الليالي .

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، لـ ـ رشاد رشدي (ص: ٢٥) .

يُـطلق الـنقاد عـلى هذه اللحظة مصطلح " التحول "، أو مصطـلح " الانقلاب " الدرامـيين، وهاتـان كلمـتان مترادفـتان[1] ، لا فـرق في دلالـة إحداهمـا عن الأخرى في قاموس الاصطلاح المسرحي، وبهذا فإن التعريف الذي سيعتمده البحث يشمل اللفظتين، هـو: " حـدوث حـركة انعكاسـية مفاجئة تقلب مجرى الأحداث، وتحولها من النقيض إلى النقيض، مما يجعل حظ البطل ينقلب من حال السعادة إلى حال الشقاء، أو العكس "[2].

ويعـدّ " الـتحول والانقـلاب " مـن أصـعب التقنـيات التي يتطلبها النص الدرامي، وأبعدها منالا، إلا على الكاتب الحاذق، والمتمرس، فلكي يستحق كاتب الدراما المسرحية هـذا الوصف يجب أن يكون على وعي تـام إلى الأمام ؛ لكونها ـ على حد رأي البحث ـ انقلابا في المصائر، أي بقدر ما يكون تأثيرها في سير الأحداث، يكون تأثيرها في الأبطال، بالأدوار التي تلعبها تقنيات الكتابة المسرحية، ومن أهـمها الدور الفاعل الذي تؤدية تقنية" الـتحول والانقلاب " في دفع المسرحية، وبقدر ما تكون خلخلتها لوضـع الأبطال، تفعل الشـيء ذاتـه في الجماهير، ولا نغالي إذا عددنا حضور هذه التقنية في مسرح الإغريق سرا من أسرار نجاحه، وتأثيره عالميا .

يتـبلور أثـر هذا التحول في إثارة عاطفتي " الشفقة أو الخوف " فينـا، وهما عاطفتان ضروريتان لمغزى الدراما، ويرى (أرسطو) : " أن البطل الذي أمامنا رغم ارتكابه للإثم لا يسـتحق كـل مـا أصـابه من شقاء، أما الخوف فلا ينبعث فينا إلا حينما نشعر بأن هذا الـبطل يماثلـنا تمامـا بوصـفه إنسـانا في جميع النواحي والوجوه، سلوكا وفعلا ، فكيف نخـاف عـلى مصـير شـخص لا يماثلـنا تماما، أولا نشعر بأن أفعاله تشبه أفعالنا ؟، وكيف

---

(١) هـناك شبه اتفاق في دلالة كلمة "التحول" و "الانقلاب" على المعنى ذاته مسرحيا، وإن كان البعض يحبذ استخدام كلمة "الـتحول" ؛ لأنهـا أكـثر ملاءمـة مـن الناحية الأدبية، كما أن كلمة "الانقلاب" اكتسبت معاني أخرى غير أدبية قد تجعل ذهن القارىء يقع تحت تأثيرها انظر : نظرية الدراما الإغريقية، لـ . محمد حمدي ابراهيم (ص : ٥٥) .

(٢) ضـرب أغلـب النقاد مثالا لذلك التحول المؤثر والمتقن بمسرحية "أوديب ملكا" اليونانية (فمع مجيء الرسول وهو متيقن أن مـا سـيقوله سيجعل "أوديب" سعيدا ويعيد إليه الطمأ نية، وينفي شكه في أنه تزوج أمه، ولكن ما قاله أظهر حقيقة مخالفة أحدثت أثرا عكسيا) انظر : النص المسرحي، لـ . شكري عبد الوهاب (ص : ٥٧) .

نخشى علـى إنســان بعيد عنا تماما في صفاته ؟، إننا نخاف فقط إذا تصورنا أنفسنا في نفس موقفه، وكان هذا التماثل في الأفعال بيننا وبينه ممكن الحدوث فعلا "[١] .

إن إجلالنا لتلك العواطف الإنسانية التي تتكفل بإثارتها تقــنية " الانقلاب الدرامي " لم تأت من فراغ، فما زال " علم الجمال " يرّسخ تلك المقارنة، ويضع لها أعلى المراتب، يقول (هيغـل) :

" كل ما يحرك الأعماق الدفينة في القلب الإنساني، ويكشف عن قدرته، من شعور وعاطفة، واهتمام عميق، كل هذه الحياة الملموسة هي التي تشكل مادة الفن "[٢].

هكـذا تـبدو لنا أهمية الانقلاب الدرامي في النص، بما تثيره من عواطف ومشاعر، نخلص بعد إظهـارا إلى حالة من التطهـير[٣] ، أي تطهـيرذواتـنا مـمّا يشوبها من ضعـف، ومن قــصور عاطـفي، فيدعونا ذلك الخطأ[٤] ، الذي وقع فيه البطل، إلى تجنبه، وتحصين أنفسنا من الوقوع في مثله مستقبلا .

في الليالي تأتي جدلية " القلب " مؤسسة لتركيب بنية ألف ليلة وليلة، فنستشعرها في الحكايات بشكل مستمر، فالحكاية الأم تتركب من تحولات عديدة، أولها ما حدث للملك شـاه زمـان، حـين اكتشـف خيانة زوجته مع عبده الأسود، ثم تراكم هرم الخيانه باكتشافه لخيانة زوجـة أخـيه الملـك شـهريار مما أفضى إلى انقلاب الأحداث إلى ضدها، وحدوث الـتحول بانـتقال كلا الملكين إلى حالة من الاضطراب النفسي، والعدوانية، بعد أن كانا في

---

(١) انظر : نظرية الدراما الاغريقية، لـ . محمد حمدي إبراهيم (ص : ٥٧) .

(٢) تـاريخ دراسـة الدراما (نظـرية الدرامـا مـن هيغل إلى ماركس)، لـ . أ.أنيكست (ص: ٤٤)/ ترجمة ضيف الله مراد / منشورات وزارة الثقافة ـ سوريا / ٢...م .

(٣) الـتطهير Catharsis : (مصـطلح إغريقي استخدمه أرسطو للتعبير عن التنفيس، أو التخلص من عقدة نفسه بإفساح المجـال أمامهـا للتعبير عـن نفسها تعبيرا كاملا، والمصطلح في المسرح يعني تنقيه المشاهدين عندما يفزعون مما حدث للبطل، ويثير فيهم عاطفتي الشفقة والخوف) انظر: النص المسرحي، لـ . شكري عبد الوهاب (ص : ٣٢٢) .

(٤) الخطـأ : ويسمى في النقد الأرسطي hamartia وهو مصطلح طرحه ارسطو (ليؤكد أن كل بطل مأساوي به خطأ ما ، هذا الخطأ يكون سببا في شقاء هذا البطل إذا ما ارتكبه او وقع فيه) انظر المرجع السابق نفسه (ص : ٣٢٥) .

قمة تصالحهما مع ذواتهما، وشعوبهما، ناهيك عن الانقلاب الرئيس الذي يحدث في نهاية الأمر، بعدول الملك شهريار عن قطع رأس شهرزاد، من بعد أن أنجبت منه بنينا .

وتستمر هذه الجدلية في قلب المصائر، مع تميزها في الليالي بقوة الاندفاع في الاتجاه المعاكس، فعلى الرغم من السخط، والغضب الشديدين اللذين تأججا في نفس شهريار، وأخيه شاه زمان من خيانة زوجاتهما لهما نجدهما يفعلان الفعل نفسه، لقد رحلا تاركين الملك، والسلطان، والجاه ألما مما وقع، وبحثا عن حقيقة الخيانة الزوجية، فشاهدا امرأة شابة، خطفها عفريت في ليلة عرسها، وقيدها بسبعة أقفال غلاظ، وحين نام العفريت، طلبت العروس منهما مضاجعتها، وإلا كان العقاب إيقاظ العفريت من نومه، وكان ما أرادت، فأصبح الحانق من ذنب الخيانة، يرتكب الذنب نفسه، وفي ذلك مفارقة عجيبة لها دلالاتها العميقة .

وإذا أردنا الاستزادة من إيضاح جدلية القلب التي شكلت الليالي منذ بواكيرها الأولى، بل قبل أن تغطينا عتمة ليلتها الأولى، نـرى ـ فـي " الأمثولة " الحيوانية التي حكاها والد شهرزاد لها ـ أنموذجا حيا يلعب دور البطولة فيه (الحمار)[1] ، فقد نصح هذا الحمار المتذاكي صديقه الثور بادعاء المرض، إذا أراد الحصول على حياة مرفهة أسوة به، فينتهي به الأمر إلى أن يحل هو محل الثور في الأعمال الشاقة، بينما يستمتع الثور بالامتيازات التي كانت متاحة للحمار، لقد انقلبت التوقعات، ومن يدعي الراحة، والرفاهية صار أسيرا للكد، والكدح، والشقاء.

تُعلل فريال جبوري هذه الانقلابات، والتحولات، التي " تغيّر الأحوال رأسا على عقب في الليالي، بسبب وجود النزعة الثنائية ، التي أتت على كل شيء فيها، فوسمت الشخصيات ، والثيمات، والأسماء والأفعال ؛ لذا فإن الليالي المؤسسة على ركن الثنائية، لا تقدر أن تبني حدا ثالثا ؛ ولهذا لابد، وأن تتسم بالتحولات المفاجئة، لا بالنمو العضوي "[2] .

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة / حكاية الحمار والثور مع صاحب المزرعه / (ص : ٩).

(٢) البنية والدلالة في الف ليلة وليلة، د . فريال جبوري غزول / فصول (ص : ٨٣).

في مفهـوم العمـل الدرامـي، لن تتم عملية " التحول والانقلاب " بالصورة المرجوة إلا بـتوافـر " خـط درامـي " منسجم في مراحله، متدرج في خطواته، " ومتعادل في شكله ومضمونه"[1] ، بمعنى أن عملية التحول لابد وأن تتناغم مع عدد من المعطيات الأخرى في قصة المسرحية، وبوسعنا أن نطلق على تلك المعطيات شروط لحظة " الانقلاب الدرامي " والتي تتم بتوفراها هذه اللحظة، وبشكـل مقنع، ومؤثر، وهـــي شـــروط ثلاثة :

١- وفقا لقانون " الضرورة والاحتمال" .

٢- وفقا لقانون الاكتشاف " التعرف " .

٣- وفقا لقانون سرعة الانقلاب .

والآن لنقوم بإيضاح هذه الشروط وضرب الأمثلة المناسبة لها من الليالي :

أولاً : قانون الضرورة والاحتمال :

يجـب أن لا يحـدث " الـتحول " إلا وفقـا لقـانون " الضرورة والاحتمال" بمعنى أن يكـون " الفعـل الدرامي " : " ممكن الحدوث ولولم يكن قد حدث في الواقع، وأن حدوثه يترتب عليه " بالضرورة " تحول وتغيير بالنسبة للشخصية التي أقدمت عليه، ثم ان الفعل الدرامي بمقتضى هذا القانون إما " محتمل " الوقوع وإمّـا من المحتم أن يقع "[2].

إن محـور الارتكـاز في هـذا القانون هو مقدرة الكاتب على صياغة أحداث الحكاية، وسـبكها حـتى تـبدو ممكنة الحدوث على أرض الواقع، هذا من جانب، ومن جانب آخر مـراعاة حالـة الجمهـور، فقـد يـبدو لـلجمهور ذلك الممكن مستحيلا، أو يبدو المستحيل ممكـنا، وهـنا يـأتي دور الحكايـات والأسـاطير التي أكدّها (أرسطو) في هذا المقام تحديدا، وعدّها أقرب ما تكون لتفعيل مقدرة الكاتب، ومراعاة اعتقاد الجمهور.

---

(١) أطلـق هـذا التعبير (ت . س . إليوت) ويعني به (أن يكون حجم العمل الدرامي متعادلا مع موضوعه بحيث لا يجوز أن يكون الحجم أكبرأو أصغر من الموضوع) انظر: نظرية الدراما الإغريقية، لـ . محمد حمدي إبراهيم (ص : ٤٤).

(٢)المرجع السابق نفسه (ص : ٤.) .

وعلى الكاتب أيضا تجنب الصدفة، أو المفاجأة الممقوتة، وغير المبررة ؛ لأن استخدامها كخطوة سابقة للوصول إلى نقطة التحول، سيجعل التحول لحظة نافرة عن سياق الأحداث ، وغير مستساغة البته، لأن منطقية سير الأحداث، وتعليلها حسب ضرورتها، أو احتمالها سيكفل للحظة " التحول " أن تقلب الحدث إلى عكسه تماما، وسط قناعة وتقبل المشاهد، فضلا عن استجابته وجدانيا لأهداف النص .

وبينما يقر البحث بأن ألف ليلة وليلة تشتمل على خاصية كتلك، فإنه في الواقع لا يعمم الحكم على كل الليالي، فبعض حكاياتها تشوبها المفاجآت، وتعتورها الخوارق، وتلعب الصدفة فيها لعبتها، وذلك أمر يتنافى مع الرأي الذي قال به النقاد وعلى رأسهم(أرسطو) في حديثه عن شروط " الضرورة والاحتمال" حيث يرى " أن استخدام القوى الخارقة للطبيعة يجب أن يكون قاصرا على الأحداث التي تمر في المستقبل لكن لايسمح لها أن تتدخل في سير الأحداث " [1]، وهنا يأتي دور الكاتب المسرحي المبتكر بقدرته على التعامل مع ذلك النوع من الأحداث بخلق الاحتمالات المناسبة لها، وبتطويعها لخدمة أهدافه بالصورة المقنعة .

ثم إن هذا الكاتب مسئول عن اختيار النص الحكائي الأفضل، لاسيما في ظل وجود قانون المفاضلة الذي حدده (أرسطو) بقوله :

" إن أسوأ الخرافات و" الأفعال البسيطة "[1]، أحفلها بالحوادث العارضة، وأعني بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك، التي تتوالى فيها تلك الأحداث على غير قاعدة من الاحتمال والضرورة "[2].

وإذا كنا نتحدث عن قدرة ابتكار المؤلف المسرحي، فمن الأفضل التذكير برأي " توما تشفسكي " في النقد الحديث، وانطلاقا من مفاهيم المنهج الشكلي، يقول :

---

(١) النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، لـ عبد المعطي شعراوي (ص : ١٤٠) / مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة .

(٢)الأفعال البسيطة هي المقابلة للأفعال المركبة، والفعل البسيط هو الذي يكون محكما وواحدا، وكان تغير المصير قد حدث دون تعرف ولا تعرف، ويكون مركبا إذا كان تغير المصير فيه قد تم بفضل التحول، أو التعرف، أو كليهما معا) انظر: فن الشعر، لـ . أرسطو (ص : ٣٠) .

" إن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبرزا ومقبولا بالنسبة للإطار العام، أي : ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة، بحيث يكون القارىء مهيأ لقبوله . ذلك هو " التحفيز "، والذي يتخذ ثلاثة أنواع هي : تحفيز تأليفي، وتحفيز واقعي، وتحفيز جمالي، والمقصود بالحافز الواقعي ـ تحديدا ـ (ما يتعلق بضرورة توافر العمل الحكائي على درجة معقولة من " الإيهام "[1]، بأن الحدث محتمل الحدوث، و" الواقعي " " ليس من الضرورة أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل، فهذه الأشياء لاتشكل إلا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي، فهناك أشياء متخيلة، ولكنها توهم بما هو واقعي، ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري "[2] ، وذلك ليس ببعيد عن بعض حكايات الليالي كما سنوضح في الجانب التطبيقي من هذا المبحث خاصة .

ثانياً : قانون الاكتشاف :

تعتمد لحظة الانقلاب الدرامي على عنصر " الاكتشاف "، أو ما يعرف بـ" التعرف"، وهو الخطوة التي ينتقل فيها البطل من حالة الجهل بما كان خافيا إلى العلم به، وهو بمعنى آخر مرحلة من الإدراك، والتمييز، والاكتشاف تأتي بعد مرحلة يكون فيها البطل، أو الأبطال غير مدركين لحقائق بعض الأمور، كأن لا يكون البطل على علم بأن زوجته هي في الأصل أمه الحقيقية، كما في (أوديب ملكا)، وهكذا .

وقد حرص البحث على أن يجعل التحول مقرونا بالاكتشاف ؛ نظرا لأن حدوث الاكتشاف يؤدي إلى أفضل أنواع الانقلاب الدرامي وأبلغه تأثيرا.

---

(١)الإيهام هو : (عملية السيطرة على شعور المتفرج، عن طريق المجاهدة في اقناعه أثناء وجوده في المسرح ـ أو أثناء قراءته لنص درامي ـ بأن مايراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي، وواقعي، وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ إبراهيم حماده (ص : ٥٨) .

(٢) فن العرض المسرحي، لـ نبيل راغب (ص : ٣٧) / مكتبة لبنان ـ بيروت / ط١ / ١٩٩٦ .

وعلى الرغم من تنوع الوسائل والطرائق[1] التي يتم التعرف من خلالها في النص الدرامي، إلا أن أميزها وأفضلها هو ما يتولد عن الأحداث ذاتها. ونعني به التعرف القائم على نمو الأحداث، التي يكون فيها عنصر المفاجأة مبنيا على وقائع محتمله، ومرتبطا بالموضوع، والمواقف .

أما في الليالي فيتجلى عنصر التعرف في الأغلب بالاعتماد على أسوأ أشكاله، وهو ما كان قائما على اكتشاف علامات خارجية، قد تكون موروثة، أو مصطنعة كالوشم المرسوم على جزء من أجزاء جسد الشخصية، أو الجروح، أو القلائد التي تحيط بالعنق، أو كل ما يتخذ شكلا ماديا، وله دلالة مباشرة. فهذا الملك (يونان)[2] ، له علامة فارقة هي البرص، الذي يغطي جسده، وذاك رجل أحدب[3]، وهذه فتاة على خدها الأيمن شامة، وعلى بطنها من سرتها علامة[4].

وسواء كان ظهور عنصر الاكتشاف في الليالي قويا أو ضعيفا، فهو- في كلا الحالتين - عامل تحريضي يدفع بالكاتب نحو إظهار طاقاته الكتابية ؛ لأنه يضعه في موقف التحدي، ليبتكر، وبالتالي سيبتعد عن النمطية المستهجنة في استحضار الحكاية الشعبية، وكلا الحالتين سنتناولهما بالإجراء في الباب الثاني من البحث .

---

(١) وسائل التعرف عديدة : وقد حددها النقاد في (١- تعرف بالأشياء كأن تكتشف زوجة ما في جيب زوجها مما يدل على علاقته بامرأة أخرى ٢- تعرف بالأشخاص كأن يكتشف البطل أن أخاه يشاركه حب حبيبته ٣- تعرف بالحقائق كأن يتشاجر شاب مع أمه ويقرر ترك منزل العائلة، ولكنه في آخر لحظة يكتشف أن أمه مصابة بمرض خبيث، وهي وحيدة فيقرر البقاء - تعرف بالقيم كأن تكتشف امرأة أن احترام ذاتها أهم من زواج بلا كرامة) انظر: النص المسرحي، لـ . شكري عبد الوهاب (ص : ٥٧) .

(٢)انظر : ألف ليلة وليلة / حكاية الملك يونان والحكيم رويان / الليلة الرابعة / الجزء الأول / (ص : ٢٢) / دار ومكتبة الهلال - بيروت .

(٣) المرجع السابق نفسه / حكاية الخياط والأحدب / الليلة ٥٢ / الجزء الأول / (ص :١١٢) .

(٤) المرجع السابق نفسه / حكاية حسن الصائغ البصري / الليلة ٧٦٢ / الجزء الرابع (ص : ٤) .

ثالثاً : قانون سرعة الانقلاب :

من الشروط المهمة للانقلاب، ما يسمى بـ " سرعة حدوث الانقلاب "، وفيه يكون البطل محاصرا أمام حالتين متعارضتين، فإما أن يسلم نفسه لحكم الأقدار، وإما أن تكون المفاجأة فينجو .

لاحظنا كيف يتأسس النص الدرامي على عدد من العناصر، مفصلها الرئيس هو انقلاب حال البطل، فكيف تمظهرت سردا في الليالي وهي ذات هوية مسرحية بحتة؟

سوف نتبين تلك الكيفية عبر التطبيق الذي سنجريه على عدد من حكايات الليالي، وأولها حكاية (الوزير نور الدين) مع أخية (شمس الدين)[1] ، وملخصها هو : (الأخوان شمس الدين، ونور الدين وزيران لدى سلطان مصر، قررا الزواج في اليوم نفسه، بقصد أن يصبح للأكبر بنت، وللأصغر ولد ذكر ،على أن يزوجاهما إذا بلغا سن الزواج، لكنهما اختلفا في مقدار المهر، فغادر الأصغر نور الدين مصر، في اليوم التالي، وبلغ البصرة حيث تزوج ابنة الملك الذي أصبح وزيرا لديه، وقد انجب ولدا اسماه (حسن بدر الدين) وفي اليوم نفسه أنجبت زوجة (شمس الدين) بنتا أسماها (ست الحسن)، وكانت فائقة الحسن والجمال .

مات نور الدين بعد أن أوصى ولده بأن يكتب كل المعلومات المتعلقة بنسبه وأصله، وان يحتفظ بأوراق الوصية طوال حياته، وقد حزن حسن بدر الدين على وفاة ابيه، وقد أدى به هذا الحزن إلى التقاعس عن الذهاب لديوان السلطان مما اضطر السلطان إلى الأمر بالقبض عليه، ومصادرة كل أملاكه، فاضطر حسن إلى الفرار من القصر خشية أن يوقع به الملك فنام في مقبرة، فظهرت له جنية سحرها جماله، فاخبرت جنيا آخر عن إعجابها بجمال هذا الشاب النائم، فقرر الجنيان في الليلة نفسها نقل حسن بدرالدين إلى القاهرة ليريا إذا ما كان جميلا كجمال الشابة الرائع .

---

(١) ألف ليلة وليلة / حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخية / الليلة العشرون / الجزء الأول / (ص : ٨٥) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

ولم تكن هذه إلا بنت شمس الدين التي علم بحسنها سلطان مصر فطلب الزواج منها إلا أن والدها شمس الدين رفض تزويجها منه محتجا بالوعد الذي قطعه على نفسه لأخيه نور الدين، فغضب الملك وأمر وهو في حالة غيظ شديد تزويج الفتاة من سائس أحدب، فتدخل الجنيان فحبسا الأحدب، واضعين محله حسن بدر الدين الذي قضى الليلة من ابنة عمه فحملت منه، وهو جاهل بأمرها، ومع الفجر، قرر الجنيان إعادته إلى البصرة غير أنهما تركاه في آخر المطاف بدمشق حيث سيقيم .

والمثير للدهشة أن الجنيين أخذاه إلى دمشق بدون ملابسه الخارجية فقد تركها في القاهرة بما فيها من نقود وأوراق مهمه، وبينما كان شمس الدين يتفحص تلك الملابس، وجد أوراقا نسيها حسن بدر الدين فيها، ففهم أن الأمر يتعلق بابن أخيه ؛ لذا فقد اعتنى بحفيده (عجيب)، وهو ثمرة حب بين ابني العم اللذين تزوجا دون أن يعرف بعضهما البعض .

ولما كبر عجيب اصطحبه شمس الدين للبحث عن حسن بدر الدين وفي دمشق مر الموكب حيث التقى الأب بالابن للوهلة الأولى دون أن يتعارفا اما شمس الدين فقد مضى حتى البصرة حيث سيعثر على زوجة أخية نور الدين، واخذها معه إلى القاهرة بعد مروره بدمشق وفي هذه المدينة سيتم التعارف الكلي فقد جيء بحسن بدرالدين إلى القاهرة محبوسا في صندوق فأعيد إلى الغرفة حيث تذكر ليلته الأولى من خلال أثاث الغرفة التي أعيد كما كان، وملابسه التي وضعت له على نفس الوضع التي كانت عليه، فعرف كل شيء وبدأ حياة جديدة مع ابنة عمه[1] .

بداية علينا أن نسلم بما تحمله الحكاية من خوارق، ومفاجآت منها العجائبي بتوظيف الجن والعفاريت كشخصيات رئيسة، حيث تقوم الجنية والعفريت بنقل حسن بدر الدين من البصرة إلى القاهرة وحققا بذلك وعد زواج ابن نور الدين على أبنة عمه، وفي اللحظة الحاسمة حيث كان سيتزوجها سائس أحدب، ومن العجب أن تتم عملية

---

(١) أنظر ألف ليلة وليلة / حكاية الوزير نور [illegible]ين مع شمس الدين أخية / الليلة العشرون / الجزء الأول / (ص : ٨٥) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

الـزواج دون أن يعـرفا بعضهما البعض، ثم إن الصدفة جعلت زواج شمس الدين، ونور الدين في ليلة واحدة بينما كان أحدهما يقطن مصر، والآخر يسكن البصرة .

وعـلى الـرغم مـن هذا وذاك فالحكاية تبرز ملامح الانقلاب الدرامي، وما يحيط به مـن شروط بصورة درامية بحته، فعنصر الاكتشاف نراه في الحكاية بوضوح، بل إنه جاء في عدد من الأشكال، التي حددها نقاد الدراما المسرحيةّ له. كـ " البرهان المكتوب "، أو كـ" إقامة البينة "، وقد تكرر ذلك في الحكاية كثيرا، ومن أمثلته :

(١) ـ عـندما أحـس نـور الدين بدنو أجله أعطى لابنه حسن بدر الدين رسالة كتب فيها بخـط يده كل المعلومات المتعلقة بنسبه، وأصله، وطلب منه الاحتفاظ بها، وقد لعبت دورا كـبيرا في أحداث الحكاية، فعندما قضى حسن بدر الدين وطره من ابنة عمه في لـيلة الـزواج، أخذه الجنيان إلى دمشق قبل طلوع الفجر تاركين ملابسه بما كان فيها في غـرفة النوم، وعندما دخل شمس الدين على ابنته في الصباح لقي ملابس حسن بـدر الدين ابن أخيه وفتش بجيوبها، فإذا به يقع على تلك الرسالة، التي ما إن قرأها حتى أيقـن أن مـن كـان مع ابنته ليلة البارحة هو ابن عمها، والفضل لتلك الوثيقة المكتوبة .

(٢) ـ الشـيء المـادي المـلموس هـو مـن وسـائل التعرف، وقد حدث ذلك في الحكاية، فالطعـام، وهـو طـبق حـب الرمان المزين باللوز، والسكر، والذي تميز، وبرع حسن بدرالديـن في طـريقة طـبخه له، كان دليلا قاطعا على أن ذلك الطبق لا يجيد طبخه بـتلك الطـريقة اللذيـذة إلا حسـن، ولقـد قـادهم طـبق الـرمان هـذا إلى كشـف شخصيته.

(٣) ـ يـأتي الـتعرف الثالث لاعبا الدور الأبلغ، كونه ارتبط ارتباطا وثيقا بلحظة التحول في الحكايـة، فبيـنما صـار مصـير بطـلها حسـن بدر الدين إلى الهلاك، وتقرر إعدامه وسـط ظروف فقدانه لأهله وفقدانهم له، يتم وضعه في صندوق مغلق، ثم ينقل إلى القاهـرة ليـتم إعدامـه فيها، إلا أن الأحداث تسير لتكون في صالحه، فأخذه للقاهرة كـان سببا للوصول إلى وسيلة التعرف الختامية والمهمة، وفـيها يلعب فضاء المكان، وعامـل الأزياء دورهما، لقد أعيد ترتيب غرفة النوم على الشكل الذي كانت عليه

في اللقاء الأول بين حسن وست الحسن، وأعيد وضع طربوشه وقميصه ـ اللذين تركهما في الغرفة لحظة أخذ الجنيان له في مكانهما السابق، وفتح الصندوق ليخرج حسن المهدد بالإعدام، فيأتي التعرف على مرحلتين، الاولى حين تستيقظ ذاكرته لتتعرف على المكان، والثانية حين تقوم الذاكرة باستعادة المشهد ، وبعدها تتم عملية التعرف كاملة، حيث عمه شمس الدين، وزوجته ست الحسن، وحفيده عجيب، ويتحول الشقاء إلى قمة السعادة بلقاء أهله وذويه .

ولا تبدو أهمية التعرف هنا في انتقال وتبدل مصير البطل فحسب، بل في كونها استخدمت كتقنية رئيسة متكررة، لتفعيل أحداث المحكي، فتكررت، وتنوعت، وأمسكت بزمام أحداث الحكاية، حتى قادتها في سلاسة إلى إنجاز الغرض منها.

تؤكد الليالي بأسلوب غير مباشر، أن التحول في الأحوال، والمصائر طبيعة ملازمة للبشر، وعلة ذلك أنها تحرص على وصف أبطالها ـ المُقدِمين على مرحلة انقلاب ـ بسيل من الصفات الإنسانية الخالصة فهذا لا يخرج عن كونه تاجرا، وذاك ليس إلا عبداً مملوكاً، والآخر وزير، والرابع إسكافي .. وهكذا دواليك، فهي سلسة طويلة من الصور التي نراها بيننا كل يوم إلا أنها صور ذات مستوى معين، وحدود نسبية دقيقة، " قبحا وجمالا، وإخفاقا وتوفيقا، وغنى وفقرا، وشرا وفضيلة، بحيث تكاد تبدو صور الشخصيات النمطية قاعدة أسلوبية لتعرية التناقض، وكشف الاختلاف "[1]، وهي بهذا قابلة لأن تنالها يد الأقدار وتشكل مصائرها .

حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم)[2]، مثال حي على ذلك، فالتاجر (أيوب) وافته المنية قبل أن يحقق حلمه بالتوجه صوب بغداد للمتاجرة هناك ـ نجد ابنه (غانم) يحقق الحلم، ويحرز نجاحا في تجارته، إلا أن كشفه لسر ذلك الصندوق ـ الذي دفنه ثلاثة رجال في المقبرة، وأمام عينيه - أحدث تحولا خطيراً في حياته، ويدّل مصيره ؛ لأن

---

(١) بيان شهرزاد: التشكلات النوعية لصور الليالي، لـ شرف الدين ماجد ولين (ص: ٢٦٨)/ المركز الثقافي العربي/ ط١/ ٢٠٠١م .

(٢) الف ليلة وليلة / حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنتة قوت القلوب / الليلة ٥٢ / (ص : ١٨٩) .

الصندوق يحمل (قوت القلوب) تلك الفتاة الحسناء التي علق قلبه بحبها فشغله هذا الحب عن تجارته، وعن نفسه، ومما زاد حاله تحولا أنها كانت محظية الخليفة هارون الرشيد، فكيف يتصرف في قلب شغفه حب فتاة ذات مكانة رفيعة، ومقام أرفع من مقامه؟

هكذا تقود الأقدار مصير البطل باتجاه أحداث تحضر في تسلسل منطقي، تتمفصل فيه انقلابات حياته، " كفضول غانم لمعرفة سر الصندوق، ثم ظهور الفتاة الحسناء قوت القلوب ـ محظية الخليفة ـ لتأسر قلب غانم، فيضعه هذا الحب وجها لوجه أمام الخليفة، فإما الفرار، أو الموت بمواجهة سلطة الدولة .

وأخيرا وبكل تجرد من عجائبية المسببات، فنحن في عالم لا يخلو من العلل الموضوعية، والحوافز الحسية، في عالم حكائي قدّم صورا عديدة لأشكال الانقلابات الدرامية، نلحظها بتتبع حبكاتها، المكتظة بقاعدة التضاد، وما تخلقه من مفارقات في حياة الأبطال الخيرين، وانتقالهم من متاهات البؤس إلى قصور السعادة .

ثالثاً: تناسل الحكايات في الليالي :

من أكثر الظواهر غرابة في مجتمع ألف ليلة وليلة، ظاهرة الاهتمام بالحكاية، وإكبار مكانتها[1] ، بوصفها القوة المهولة التي أنقذت الكثيرين من سيف الإعدام، ومن قبضة العفاريت، ومن طلاسم السحرة، فليست شهرزاد فحسب، من استطاعت النجاة باستخدام قوة تأثيرالحكاية، بل هذا المجتمع القاص بأكمله كان سلاحه الناجع الحكاية.

وربما انتفت تلك الغرابة حين قال تزيفتان تودروف واصفا أهمية السرد في هذا المجتمع " السرد حياة، والروي نفيا للموت "[2]، ولهذا" يقف الأربعة المتهمون بقتل الرجل الأحدب أمام الملك، مهددين بالإعدام، إلا إذا افتدوا حياتهم برواية حكاية أعجب من

---

(١) كثيرا ما كان الملك أو الخليفة يأمر في ألف ليلة وليلة بكتابة الحكاية بماء الذهب، وحفظها في خزانة الدولة .

(٢) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ ـ محسن جاسم الموسوي (ص : ٢٠) مركز النشر الجامعي ـ تونس / ٢٠٠٠م .

حكاية الأحدب، وقد كان، ومن ثمّ أعتق الملك رقابهم، بعد أن أمتعوه بحكاياتهم العجيبة "[1].

" العفريت في حالة هيجان، ورغبة عارمة لقتل التاجر المسكين، إلا أن الحكايات تنطلق من الأفواه في وقتها المناسب، فتقايض العفريت على إطلاق التاجر، في حالة أعجبته الحكايات، التي رواها أصدقاء التاجر، وقد تحقق ما أرادوا وتم إطلاق سراحه نظير الحكايات "[2] ، بالمقابل فإن الملك (رويان) يكون مصيره الموت، لأنه رفض أن يحكي حكاية التمساح وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها، وهو في هذه الحال . بينما يأتي رجل من أقصى الأرض، ويتكبد عناء السفر، قادما من بلاد بعيدة قاصدا حكاية يسمعها، بل ويقدم روحه فداء لسماعها .

حين نبحث عن سرّ اكبارالحكاية التي تمتعت بها الحكاية في مجتمع الليالي، نجده في قيمتها، بوصفها صنوا للحياة، فقد أسرّت شهرزاد لاختها دنيا زاد، بأنها بالحكاية سوف تدفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها .

ويقول تودوروف :

" إن جميع شخصيات هذا الكتاب لاتنفك عن القص، فهذا يعني تقديسا ساميا لهذا الفعل . فأن تقص مساوٍ لأن تعيش ...، فالحكاية في هذا الكتاب تساوي الحياة، وغيابها يساوي الموت "[3] .

وإذا كانت شهرزاد، وذريتها من الرواة يرون في حكايا لياليهم، وتناسلها قوة على المستوى الاجتماعي، فإن البحث يرى فيها قوة موازية على المستوى الدرامي، وعليه فإن توالد الحكايات في كتاب الليالي، صار دافعا لتوالد أسئلة البحث الدائرة حول ماهية الظاهرة، كظاهرة علمية أدارت عجلة النقد، وكخاصية درامية موحية. ولهذا سوف نكون

---

(١) انظر ألف ليلة وليلة / حكاية الخياط الصيني والاحدب / الليلة ٢٦ / الجزء الأول / (ص : ١١٢) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٢) ألف ليلة وليلة / حكاية التاجر والعفريت/ الليلة ١ / الجزء الأول / (ص : ١١) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٣) انظر : نظرة في أدبنا الشعبي، لـ . ألفت الأدلبي (ص : ٣٧) / الشاري للنشر والتوزيع ـ دمشق / ط ٢ / ١٩٩٢م .

حيال ثلاثة محاور نطرحها على بساط البحث، للإحاطة بالظاهرة ككل، ولرصد شتى العوامل التي جعلتها طاقة درامية خصبة في فضاء الليالي الرحب :

المحور الأول : مصطلح الظاهرة وأصل منشئها .

المحور الثاني : مفهوم الظاهرة في الدراسات النقدية .

المحور الثالث : القوة الدرامية فيها .

من حيث المصطلح، فسيعول البحث على مصطلح " تناسل الحكايات " وهو أحد المصطلحات اللغوية[1] ، التي أنتجتها حركة النقد الحديث، كظاهرة ذات طابع خاص اتسمت بها بنية الحكاية الشعبية، ويكتسب هذا المصطلح دقته، من دلالته العميقة على تركيبة بنية الليالي، القائمة على التناسل، فضلا عن كونه يشكل امتدادا لدلالة مصطلح"الحكاية الأم" الذي ارتضاه البحث[2]، دون سواه ؛ ليقوم مقام حكاية شهريار وشهرزاد .

جاءت تقنية " تناسل الحكايات " إلى الليالي من أصول هندية[3] ، علما أنها تعدّ "بمثابة تقليد أدبي موجود في أغلب بلدان العالم، فقد ظهرت في أعمال كثيرة منها الحكاية المغولية ذات الأصل البوذي(أرجي برجي)، وحكايات(كانتري بري)، لـ(تشوسر)،

---

(١) وقف البحث على عدد لابأس به من المصطلحات اللغوية التي وسمت الظاهرة ومنها : تناسل الحكايات، وتوالد السرد، والدوائر المتشابكه، و فن الحلقات المتصله، و السلسلة المتولده الدائرية الحلقات، و التعددية اللسانية، والتعددية القصصية، والرحم النصي، والتفريع الحكائي، وتوالد الحكايات، والفصوص السردية، والرسائل المتراكبة، والتعاقب، والتناوب، والتراكم، والتوالد النصي، والوحدات السردية، والقص التفريعي، والقصصية التالية، والحكايات التحتية ..)، ويجب التنويه إلى أن تلك المصطلحات تم جمعها من مراجع متعدده لايتسع المجال لتعدادها .

(٢) انظر (عناصر الميثولوجيا في الليالي) لمعرفة أسباب اختيار هذا المصطلح تحديدا .

(٣) يقول ليتمان : كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها، لا يربطها بما يسبقها، ولا بما يلحقها علاقة، وترون ذلك واضحا في أمثال لقمان، وكتب النوادر، فلما نقلت الأقاصيص الهندية إلى العربية في القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت في أدبنا القصصي طريقة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق) انظر ألف ليلة وليلة ـ دراسة وتحليل، لـ ليتمان (ص : ٩٥) .

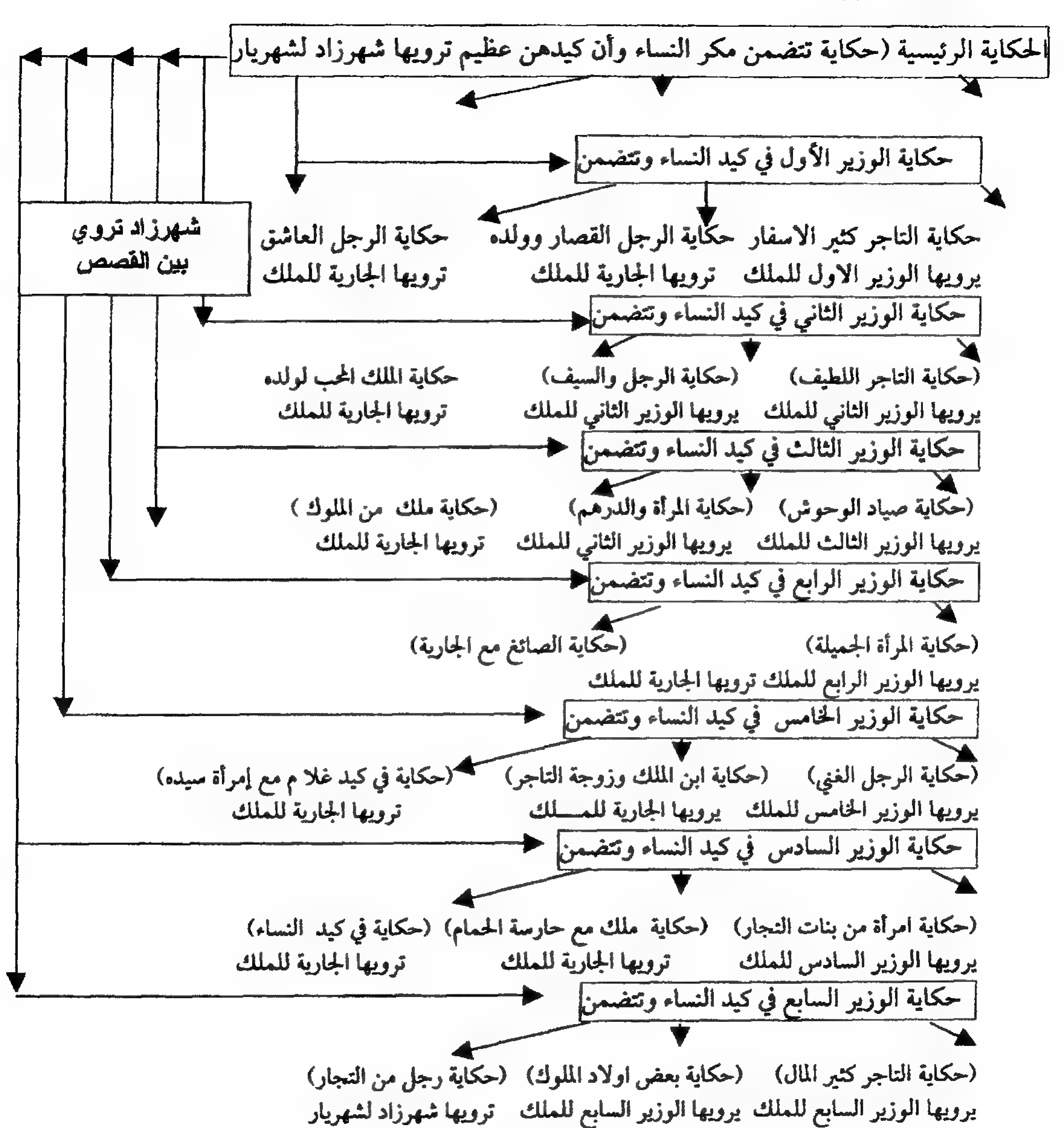
ومجموعة (بوكاشيو)، المسماة (عشرة أيام). . ، وهي واضحة تماما في (كليلة ودمنه)، وفي (الأسفار الخمسة أو البنجا تـنترا)، التي تعد أصلا لها "[1].

ويتـلخص مفهـوم هـذا التقلـيد الأدبـي القديم في الحكايات الشعبية، في وجود بنية سـردية تـتكون مـن حكايات متعددة، جاءت من أصل واحد، هو الحكاية الأم، والحكاية الأم بمـثابة الـرحم القـادر عـلى التناسـل دائما، وهي طبيعة توليدية تـترى فيها الحكايات مـتوالدة واحدتهـا من الأخرى، وخليق بكل حكاية تـنسّـل من رحم الأم، أن ترث عنها هـذه الصـفة، فـتكون قادرة على ولادة ذريتها، وقد نعـدّ الخطاطة (أ) التي أعدها البـاحث لـ" حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم "[2] برهانا على ما تقدم، وعلينا أن نمعن النظر في تناسل الحكايات، وفي تعدد الرواة :

(١) اللـيالي وحكايـات الأمـير، لـ ـ حسـين حموده / مجلة فصول / مج ١٣ / ع ٢ / (ص : ١٠٩) / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٩٤م .

(٢) الـف ليلة وليلة / حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم / الليلة ٤٧٤ / الجزء الثالث / (ص : ١٩٤) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

الخطاطة (أ) :



الحكاية الرئيسية (حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم ترويها شهرزاد لشهريار
حكاية الوزير الأول في كيد النساء وتتضمن
شهرزاد تروي بين القصص
حكاية التاجر كثير الاسفار يرويها الوزير الاول للملك
حكاية الرجل القصار وولده ترويها الجارية للملك
حكاية الرجل العاشق ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الثاني في كيد النساء وتتضمن
(حكاية التاجر اللطيف) يرويها الوزير الثاني للملك
(حكاية الرجل والسيف) يرويها الوزير الثاني للملك
حكاية الملك المحب لولده ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الثالث في كيد النساء وتتضمن
(حكاية صياد الوحوش) يرويها الوزير الثالث للملك
(حكاية المرأة والدرهم) يرويها الوزير الثاني للملك
(حكاية ملك من الملوك) ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الرابع في كيد النساء وتتضمن
(حكاية المرأة الجميلة) يرويها الوزير الرابع للملك
(حكاية الصائغ مع الجارية) ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الخامس في كيد النساء وتتضمن
(حكاية الرجل الغني) يرويها الوزير الخامس للملك
(حكاية ابن الملك وزوجة التاجر) يرويها الجارية للمـــلك
(حكاية في كيد غلا م مع إمرأة سيده) ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير السادس في كيد النساء وتتضمن
(حكاية امرأة من بنات التجار) يرويها الوزير السادس للملك
(حكاية ملك مع حارسة الحمام) ترويها الجارية للملك
(حكاية في كيد النساء) ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير السابع في كيد النساء وتتضمن
(حكاية التاجر كثير المال) يرويها الوزير السابع للملك
(حكاية بعض اولاد الملوك) يرويها الوزير السابع للملك
(حكاية رجل من التجار) ترويها شهرزاد لشهريار
خاتمة الحكاية الرئيسة

هكـذا هـي فكـرة التناسل تبدو في مجملها بسيطة واضحة، ناهيك عن كونها انطباعا بديهيا يـلحظه قـارىء الليالي دون عناء، ومشقه بمجرد الاطلاع عليه، إلا أنها من جانب الـدرس الـنقدي، قد اتخذت مسارا آخرا، وأبعادا أخرى، من واجب البحث إلقاء الضوء عليها .

وأول هـذه الدراسـات، ما أنجزه تزيفتان تودوروف بصفته أول من تناول الظاهرة بالبحـث، فقـد أسماهـا " توالـد الحكايات "، واعتمد في وصفها على إبـراز عاملين يرى فـيهما الـدور الأبـرز لوجـود هـذا الشـكل النمطي للبنية، بتناسل الحكايات من بعـضها البعض، وهذان العاملان هما :

أ ـ التضمين .

ب ـ الشخصية .

وقـد ربـط بيـنهما بأن جعل شرط ظهور أي حكاية جديدة مرهون بظهور شخصية جديدة في فضاء السرد، وأن الحكاية الجديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة لها .

وتشرح سيلفيا بافل مفهوم الترابط لدى تودوروف بقولها :

" إن الترابـط هـو مـن التقنيات البسيطة الشائعة للتوالد السردي، ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالي له . . إلخ، ويقوم الشخوص الذين يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهـو مـا يطلـق علـيه تودوروف الترابط بوساطة " التضام "، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة"(١) .

ويأتي باحث آخر ليؤكد أهمية استنتاج (تودوروف) بوصفه قابلا للاستثمار في أي تحليل للظاهرة، كما أنه فسر هذا الرأي بقوله :

---

(١)توالـد السـرد في الـف لـيلة ولـيلة، لـ ـ سيلفيا بافل / مجلة فصول / مج ١٣/ ع١/ (ص: ٥٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٩٤م .

" إن الخصوصية لكل قصة في ألف ليلة وليلة تكمن في إرساء بديهة " التضمين " ذلك لأن القصة المتضمنة، إنما هي قصة لقصة، فحين تحكي قصة قصة أخرى، فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي، وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة "[١].

وأما جيرار جنيت فيحفل بالتناسل، ويجعله المؤسس لنظرية التبئيرات في السرد الحديث، ويصفه بمصطلح " المستوى" الذي تنتظمه عدد من العلاقات[٢] ، بمعنى " أن كل حكاية هي مستوى " أعلى " من مستوى الحكاية التي تتوقف عليها، والتي تسندها هي"[٣].

ثـــم إنه اقترح تقسيم العلاقات التي تجمع بين هذه المستويات إلى " أنماط " ثلاثة هي : النمط الشفهي، والنمط المكتوب، والنمط التشكيلي، وقد عدّ ألف ليلة وليلة من فئة النمط الأول .

وتتواصل جهود الباحثين لتعطي وجهات نظر متباينه، حتى إن البعض أعاد التناسل في حكايات الليالي إلى مفهوم أطلق عليه " الحيلة القصيّة "، ومن هؤلاء كاثرين سليتر جيتس ، التي أجرت دراستها على مجموعة (حكايات كانتر بري) الشبيهة بأسلوب الليالي، وتقول :

" إن إنشاء إطار يبرز كل المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل بوصفه كلا، ويتيح عرض " نمط من المعرفة الموسوعية " ـ الأدب ـ إنما هي " حيلة قصيّه " تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ في ألف ليلة وليلة "[١] .

---

(١) بيان شهرزاد، لـ ـ شرف الدين ماجد ولين (ص : ٩ , ١) .

(٢) شبّه جيرار جنيت هذه العلاقات بالفقاعات المعروفة في الرسوم الهزلية، وعدّ حكاية شهرزاد (أ) فقاعة كبيرة تتوالد بداخلها عدد من الفقاعات الصغيره (ب، ج، د .... إلخ)، و كل فقاعة منها بمثابة حكاية جديدة، وقد مثّل جنيت بالنموذج التالي :



(٣) عودة إلى خطاب الحكاية، لـ ـ جيرار جانيت (ص: ١١٩) / ترجمة محمد معتصم / المركز الثقافي العربي ـ بيروت / ط١/ ...م.

و أما ما يخص الجهود العربية ـ والتي لا يمكن تجاوزها ـ فسنكتفي بدراستين متباينتين في الرؤى من جانب، ومتفقتين من جانب آخر، ويشكل عام فكل ما أنجز عربيا في حقل ظاهرة " تناسل الحكايات " يعد إضافة قيمة. ولنبدأ بمفهوم " الحيلة القصيّة " الذي انتهت عنده دراسة كاثرين سليتر جيتس ، فقد أكدّ شرف الدين ماجد ولين أن " لعبة شهريار الرهيبة التي تراوح بين الزواج في الليل والقتل في النهار لعذارى مملكته، تتوقف حين يجمعه الحظ بشهرزاد ابنة وزيره لتستبدل " بلعبة " القتل " لعبة السرد وتخييل الصور " . . ، هذه الحيلة البلاغية لتوالد الصور الحكائية وتفرعها، في متن الليالي، وهي المبدأ المبرر والمنظم، في آن، لتوالي الحوافز والمثيرات السردية، إنها على حد تعبير ميا جير هارد : تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولا وإثاره، بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصور "[٢].

ومن هذا المنطلق يؤكد شرف الدين) قوة الوشائج، والالتحامات التي تربط الحكايات بعضها ببعض، إلى الحد الذي لا يجعلها تتشظى نصيا، كما لا يشعرنا بوجود حدود فارقة لبنياتها السردية .

ويستخدم شرف الدين للعبة السرد تلك مصطلح " التفريع الحكائي "، مؤكدا أن هذه الحكايات الفرع ليست بالضرورة من نفس نوع الحكايات الأصل، كما أنها لاتتشابه فيما بينها، فقد تكون الأولى حكاية عجيبة، والثانية حكاية خرافية، والثالثة شطارية . . وهكذا، والبحث يرى في ذلك التنوع الحكائي في بنية السرد طاقة درامية موحية، غذّاها تناسل الليالي، وسنتاولها في المحور الثالث الخاص بالأثر الدرامي للتناسل .

ومن فرضية هدم البنية السردية القائمة أصلا في الليالي، تنطلق فريال جبوري غزول في دراستها للظاهرة، حيث تفترض إسقاط بعض الحكايات التابعة للحكاية الأم، كحكاية (الحمار والثور)، وترى أن ذلك لن يخل البته ببنية السرد وتراكماتها، ثم تفترض

---

(١) فوضى الجنس. التحرر. الخضوع (عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة) / مجلة فصول/ مج ١٢ / ع ٤/ (ص: ١٤١) /، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهره / ١٩٩٤م .

(٢) بيان شهرزاد، لـ شرف الدين ماجد ولين / (ص: ١٠١).

إسقاط الحكاية الأم بأكملها من الليالي، وذلك ينتج ـ على حد تعبيرها : مجموعة قصص غير مترابطة[1].

لقد أفضت فرضية الهدم بالباحثة إلى توجيه عدد من الانتقادات لبنية الليالي السردية، على الرغم من أنها لا تتردد في وصف الحكاية الأم بـ" الرحم النصّي " الذي يعمل بعدّه مركزا لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط، والنسيج، ولكنها متشاركة في بؤرة مرجعيتها، وهذا التعدد، والاختلاف من جهة القصص، والتوحد في مرجعيتها يجعل من التنافر، والتضافر حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزي "[2].

وأول ملمح سلبي ترصده فريال جبوري في بنية التناسل هو كـــون " الرحم النصي يتيه في الكلام، ولا يحدده السرد صراحة، ثم إن هذا الرحم لم يكن في مركز النص كله، ولم يكن مسوغا لكل أجزاء النص بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته "[3].

والملمح السلبي الثاني من وجهة نظرها هو : " كون تباين أنواع القصص جمعت في الليالي بصورة مشوشة وعشوائية" [4] ، ثم تستدرك لتضع مبررا لتلك العشوائية فتقول :

" ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية وسردية، بل إستبدالية، وشعرية، فكل قصة ترتبط بشكل مباشر، أوغير مباشر بالقصة المولـــدة "[5].

وبوسعنا أن نفند هذا الرأي بعدد من الأسباب منها :

١ـ إن هذا التنوع القصصي يشكل بنية قائمة على رغبة الإقناع، واكتناه الدوافع .

٢ـ طموح هذا التنوع في صنع موسوعة معرفية شاملة. وقد أقرت الباحثة بذلك الأمر حيث تقول :

" إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها مصطلح الرغبة الموسوعية في العمل "[1] .

---

(١) البنية والدلالة في الف ليلة وليلة، لـ . فريال جبوري غزول / فصول / ص ٧٧

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٨٧) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٨٦) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص : ٨٧) .

(٥) المرجع السابق نفسه (ص:٨٧)

٣ـ إنها " خاضعة لبنية موروثة " لاواعية " يمارسها القاص الشعبي، أو يبدع على غرارها بالمحاكـاة والتقلـيد، دون أن يـدرك كـنه هـذه البنـية، أو عناصـرها التركيبـية، أو المورفولوجـية، أو يعي أبعادها، بل يمارسها على نحو عفوي، تقليدي، موروث، ثم إن هـذا اللاوعـي نفسـه هوالـذي شـكّل الحبكات المتصلة المهيمنه عـلى القصـص غيرالمطـولة أوالحكايات الشعبية "[٢].

ونستطيع إضافة سبب آخر هو أن تلك البنى السردية الشعبية كانت وما تزال مجهولة المؤلف، بل هي نتاج ثقافات متعددة، وألسن متنوعه .

وهناك لفتة من الأجدى أن نختم بها هذه الأسباب، هي قابلية الحكاية الأم للخرق، وبـألوان مـتعددة من القصص، ويعود ذلك ـ من وجهة نظرالدكتور عبد الله إبراهيم ـ " إلى التركيـب البسـيط لهذه الخرافة، وقلة شخوصها، ومحدودية أحداثها، مما جعلها قادرة على احتواء حكايات كثيرة فيها "[٣].

اـ القوة الدرامية لتناسل حكايات الليالي :

عـلى ضـوء مـا أوجـزناه مـن دراسات النقـد، والأصول التاريخية للظاهرة، يمكننا الانتهاء إلى قوتها الدرامية، التي تبلور بعضها على صعيد المسرح العربي كما سيتضح من خلال النقاط التالية :

أولا : (ألـف لـيلة ولـيلة) نـص مفتوح open text ، قابـل لتحـقيق مفهوم " الـتوالد النصّي " ، وهو كل عملية توليدية لاحقة لنص سابق بوساطة تحويل كبير يتم فيه بطـريقة مباشـرة، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة، فالنص إذا كـان شـهيرا كشـهرة ألـف لـيلة وليلة، يستطيع توليد العديد من النصوص ، وقد ينفصل

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص٨٧)

(٢) التراث القصصي، لـ . محمد رجب النجار (ص : ٤٢) .

(٣) السردية العربية، لـ عبد الله إبراهيم (ص : ٩٧)/ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٢م .

عنصر من عناصره، ويصير نواة مستقلة تنمو، وتتفرع، وتتشعب، وتصبح نصا مكتملا يحمل رسالة تتفق، أو تختلف مع الرسالة التي يحملها النص .

هكذا قدرة منحت الأقلام المسرحية العربية على صعيد النص رافدا تميّز بالانفتاح، وتوافق مع طموح نصوص المسرح، التي تسعى على الدوام إلى فتح فضاءات بنيتها الداخلية والخارجية، ومد جسور صلبة للإفادة من نصوص الميثولوجيا، والتاريخ والتراث، كما أن من المسلّم به أن " بنية النص المسرحي أشد تأثيرا من بنية الخطابات الأدبية الأخرى، لأنه خطاب يحتمل الرواج والاتساع أكثر من النصوص الأخرى، بوصفه خطابا مقروءا، من جهة، وممسرحا من جهة أخرى "[(١)] .

وكم تدهشنا قابلية، ومرونة الحكاية الأم مثلا، للتأقلم مع أجواء أكثر من نص مسرحي عربي، أختلفت في الرؤى، والأهداف، والأساليب، وما ذلك إلا للطاقة الدرامية التي اكسبتها هذه الحكاية من تقنية تناسل الحكايات فهي حكاية تكثر في داخلها الأصوات، واللغات الخاصة والعامة، الرسمية والمهنية، وتتعدد بين سائل ومجيب، ومتابع ومستأنف، كما تتعدد اتجاهات الفعل وتتشابك : وتبدو قصص الصياد والمارد، والحكيم دوبان والملك يونان، والحمال والثلاث بنات، وغيرها، ذات بنى درامية مولدة للفعل والحركة والتحفيز، كما أن حلقات الحكايات المتداخلة في بعضها البعض، تستعير بالتتابع بنى مولدة من أطرها لتتراكم بعض صور الروي، وأشكاله في أنساق وتعابير وبنى "[(٢)] .

واعتماداً على هذه المرونة، والقوة الدرامية جاءت مسرحية(شهرزاد) لـ(توفيق الحكيم) من أجل إرساء فكرة فلسفية معينة، بينما قدمها(عمر النص) في مسرحيته (شهريار) بصورة مغايرة، حيث طرق فيها سمة القدرية التي يعيشها أبطال الأساطير، في حين أن مسرحية (شهرزاد الحلم والواقع) لـ (أحمد جمعه) تتجه صوب الهدف

---

(١) تأثير الف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، لـ ، محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص:٤.)

(٢) مجتمع الف ليلة وليلة، لـ . محسن جاسم الموسوي (ص : ٣,١) .

الاجتماعي البحت، بينما تتـخذ (حكم شهـرزاد) لـ(عزّت الأمير) الشفرة الرمزية هدفا لها .

ثانياً : من الملامح الدرامية الجديرة بالطرح، من خلال مفهوم تناسل الحكايات، قـدرة هذه الظاهرة على التأثير في النص المسرحي من ناحيتي الشكل، والمضمون .

فمـن حيـث المضـمـون، تستطيع الطاقة الموضوعية المـتنوعة التي طرحتها آلية التناسـل توفـير مضـامين فكـرية متنوعه الاتجاهات، نظرا لإحاطتها بشتى أنواع المعارف، وشـتى أنمـاط الشخصـيات، ومـا وصـفنا لبنية الليالي بالبنية " الموسوعية "، إلا بالنظر لما قدمـته أنسـاقها السـرد يـة مـن طـرح فكـري متـنوع ، فهي تحتوي على مضامين دينية، ولغويـة، وتاريخـية، وجغرافية، ونفسية، ثم إن الكاتب المسرحي بحاجة إلى حكايات ذات طاقة إقناع هائلة ـ انظر إلى مدخل الباب الأول ـ تضطلع بتغيير الواقع، ونسف السائد، بكـل سـلبياته، وتـبعاتها المرفوضـة، وهـنا لابـد من الاعتراف بما حققته الليالي ـ ككتاب حكـائي ـ في هـذا المضمار فقد استطاعت أن تغير الواقع، وتستبدله بما هو خير، سواء في حكاياتها الأم، أو الحكايات منفردة، أو بالنظر إلى كل الحكايات في إطار واحد .

يقول صبري حافظ :

" ألـف لـيلة ولـيلة مـن النصـوص الـنادرة، التي تنطوي بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد في تغيير الواقع، لأن النص لا ينتهي إلا وقد عاد بنا مرة أخـرى إلى القصـة الإطـار، لـيكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فتح فيها النص قوسا كبيرا بدأ فيه بقصة، حكاية التاجر مع العفريت، وانتهى بقصة معـروف الإسـكافي، ثم عاد بنا إلى النهاية في الليلة الواحدة بعد الألف ليعـلن فيها الملك على وزيرة ومدينته توبته عن قتل النساء" [(١)] .

أما من جانب الشكل، فإن تداخل الحكايات عبر تقنية التناسل كان له تأثيره المباشر أوغـير المباشـر في حضـور هذه التقـنية في ظاهر النص المسرحي العربي، فما زالت بعض

---

(١) جدل البنية السردية، لـ . صبري حفظ (ص ٢٦٠) / مج ١٣/ ع٢/ ١٩٩٤م

المسرحيات، لاسيما المأخوذة عن الليالي[1] تصهر أكثر من حكاية في قالب واحد فتبدو منسجمة العناصر، بحيث تدل على الإمكانات الهائلة لتقبل تلك الحكايات لحكايات دخيلة في سياقاتها السردية، بالضبط كما فعل (ألفريد فرج) حين نسج مسرحية(علي جناح التبريزي وتابعه قفه) من ثلاث حكايات من الليالي هي (حكاية المائدة الوهمية، و(حكاية الجراب)، وحكاية (معروف الإسكافي)، فضلا عن إفادته من حكايات أخر وردت في الليالي ،. ونظرا لأن هذه المسرحية من المسرحيات، التي سيتناولها البحث بالتفصيل في الباب الثاني سوف نرجىء الشرح إلى حينه .

ويرى البحث أن تناسل الليالي أثر في الشكل العام للنص من حيث فضاء الزمان، وفضاء المكان، إذ ساير الكتاب هذه التقنية في تتابع الحكايات دون عدّ لسياقاتها الزمنية من حيث القبل والبعد، ودون التقيّد بنظام المنظر المسرحي الواحد كدال على المكان.

يؤكد بعض الباحثين هذا التأثر بعدم التزام المستفيدين من الحكاية الشعبية بجميع قواعد التأليف المسرحي المعروفة، وتعليل ذلك أن الكُتَّاب " سايروا منهج الحكاية الشعبية في عدم التقيد بوحدة الحدث فضلا عن وحدة الزمان، أوالمكان، ولكنهم احتذوا نهجا في السياق الزمني في السرد دون نظر إلى الفترات وارتباطها أو عدم ارتباطها، وطول الفواصل التي تفرق بنيتها من حيث الزمان والمكان "[2] .

ومن زاوية ثالثة فقد أخذ الكُتَّاب عن هذه البنية التناسلية عرض الأحداث المسرحية بنظام اللوحات المتجاورة، التي ينتظمها إطار عام، تتشكل بداخله عدد من المشاهد، أو اللوحات أو المناظر، بل كثيرا ما كانت تقنية الراوي ، هي الرابط الذي يصل بين تلك المشاهد، تماما كما فعلت شهرزاد في الليالي. وعلى الرغم من أخذ المسرح

---

(١) من هذه المسرحيات : مسرحية (غرام الملوك) التي مزج فيها مؤلفها (محمود واصف) بين حكايتين هما : حكاية حلاق بغداد وحكاية العاشق والمعشوق) .

(٢) تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، لـ . إ. إبراهيم درديري (ص : ١٧٤) / عمادة شئون المكتبات ـ جامعة الرياض ـ الرياض / ط١/ ١٩٨٠م .

العربي لتقنية تعدد اللوحات عن المسرح الغربي، فإن البحث يعدّها ـ تجاوزا ـ صورة لتناسل حكايات الليالي .

وبالعودة إلى مسرحية (شهرزاد) للحكيم سنشهد تقنية المناظر تنتظم الشكل العام لها، وبها تمّ الاستغناء عن نظام الفصول المتعارف عليه مسرحيا، أما الكاتب (ع. آل شلبي) في مسرحية (حكايةالحكايات) فقد اتبع نظام المشاهد، وكان عددها سبعة عشر مشهدا، ودارت حول الحكاية الأم.

ثالثاً : بالنظر إلى مجمل الوظائف[1] ، التي تؤديها تقنية تناسل الحكايات، كنظام فاعل ومؤثر في متلقي النص، نستطيع أن نتبين منها الوظائف ذات الطابع الدرامي الخالص التي تؤديها مثل :

١ـ الوظيفة الإرجائية :

وهي تساهم في تصعيد الحدث الدرامي ،" بتغذية الفعل القصصي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور، فرواية (شهرزاد) لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة، قد عمل على توفير أسباب جديدة تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل .."[2].

٢ـ الوظيفة التشويقية :

وهي وظيفة جمالية، تلعب دورا كبيرا في عالم القص، ولا أظن أن الحبكة المسرحية في غنى عنها بالقطع، لاسيما وأن هذا " التقطيع في حكايات الليالي هو الأداء الفني المميز فيها للتشويق، وشد المتلقي إلى نهاية الحكاية الأصلية التي ترتد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية" [3].

---

(١) من هذه المسرحيات : مسرحية (غرام الملوك) التي مزج فيها مؤلفها (محمود واصف) بين حكايتين هما : حكاية حلاق بغداد وحكاية العاشق والمعشوق) .

(٢) السردية العربية، لـ . عبد الله إبراهيم (ص : ٩٨) .

(٣) تأثير الف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، لـ . محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص : ٤٧) .

نعـم، بوسـع الكاتـب المسـرحي اقتـناص لعبة التوقف المفاجىء واستثماره، فصياح الديك، وإدراك الصباح لشهرزاد، وسكوتها عن الكلام المباح، وانتظار الليلة القادمه، أداة سحرية لخلق نص حابس لانفاس المشاهد، وسرّ من أسرار الفن الدرامي، وحيويته .

فضـلا عـن عنصـر " الاسـتباق " وهو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ويوصف بأنه عنصر رئيس في التناسل، ويتمظهر في الحكايات بقول المروي له : (ومالذي حدث لفلان؟ أخـبرينا يـا شـهرزاد!!)، وفي ذلك إثارة للمتلقي، إما بتشويقه، أو خداعه، أو سد ثغرات الـنص الـتي سـتقع، أو التمهـيد لما سيأتي من أحداث، وشخصيات، أو كسر رتابة التتابع السـردي. وهـو بالـتالي " يـزرع أفق توقع، ويرصد ما سيحدث لاحقا، وبذا فدوره في تركيـب الحكايـة ذو تأثير خاص، فما ألمح إلية بإيجاز، سيتحول لاحقا إلى واقعة تندرج في الحكاية. وربما الاستباق حكاية جديدة "[1] .

نسـتطيع التأكـيد الآن عـلى أن رابطـا خفـيا، نسـج بنية الليالي، وأودع فيها صراعا دراميا صـاخبا، يتمثل هذا الرابط في وجود ثيمة الموت واستمرارها مما جعلنا كقراء نحس بـأن صـراع شـهرزاد مع الملك، حاضر في كل حكاية سواء بعُدت أو قــربت من الحكاية الأم، وزاد هـذه القـوة الدرامـية تأثيرا كتمان (شهرزاد) وأختها (دنيازاد) للسر من وراء هذه الحكايات التي لايصيبها العـقم .

وعـلى ضـوء مـا سـبق " فالليالي العربية هي النصوص المفتوحة دون منازع، وهي القـادرة بامتـياز عـلى تحقـيق سلسـلة الانزياحات مرة، والتوريطات للقارىء الواحد مرة أخـرى، إنهـا المكـيدة، والاسـتدراج، المصـيدة، والشـباك، وهي لذلك تستدعي المترجم، والمعد، والمخرج، والمنتج، والكاتب باستمرار ليقرأ، ويعيد القراءة "[2] .

---

(١) السردية العربية، لـ . عبدالله إبراهيم (ص :١١٥) .

(٢) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ . محسن جاسم الموسوي (ص : ٢٤) .

رابعاً : تقاليد الراوي[1] في الليالي :

قصر الملك شهريار، على موعد في كل ليلة مع دراما " قصصية " جديدة، تحقق لها الكثير من عناصر الفعل الدرامي، (فشهرزاد) الراوية تعتلي منصة المسرح، وتقدم حكاياتها ذات الشخوص المتنوعه، والموضوعات المتعددة، وكأنها فريق مسرحي متكامل حقّ لنا أن نسميه " فريق شهرزاد المسرحي "، وهذا الفريق لا يقدم فنه اعتباطا، بل لجمهور يتابع، ويتفاعل معه، وكان الملك شهريار في مقدمة هذا الجمهور .

إلا أننا في كل ليلة نسمع صياح الديك، ليقطع هذا الطقس المسرحي ولينبهنا إلى أن شهرزاد بمفردها، ضمّت تحت عباءة (الراوي) فريقا مسرحيا ضخما، أدهشنا ببراعته، وبقدرته الفائقة على الوصف والتعليق وتغمص الشخوص، فنتساءل، كيف استطاعت راوية الليالي أن تأسر القلوب ؟ وكيف أوهمتنا بهذا المناخ المسرحي بكل ما يحمل من تقلبات، وطقوس، وبلاغة أثر؟ وما هي الوسائل الفنية التي اعتمدت عليها ؟

والبحث إذ يتحدث عن شخصية الراوي، فهو يعني تلك الشخصية الحاضرة في الأدب الشعبي، والتي اضطلعت بمهمة رواية سير الأبطال، والأساطير، والحكايات الشعبية، وكانت وظيفتها الأولى هي أداء فعل الحكي.

ومع التأكيد على أن النظام المتبع في هذا الأداء هو"الاتصال الشفاهي " أو " التواصل غير المكتوب " بينها وبين جمهور المستمعين لها، لتتجلى عملية الاتصال بكامل عناصرها، ومكوناتها من مرسل ورسالة ومرسل له .

---

(١) الراوي في اللغة : "من روى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه، ورواية كذلك، إذا كثرت روايته والهاء للمبالغة في صفته بالرواية، ويقال : روّى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، قال الجوهري : رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ في الماء والشعر من قوم رواه، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته وأرويته أيضا) انظر: لسان العرب مادة (روى)، لابن منظور(ص : ١٥٣) / دار صادر ـ بيروت / ط١ / ١٩٩٧م .و يعرف الراوي في الاصطلاح بأنه ذلك (الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية، أو متخيله) انظر : السردية العربية، لـ . عبد الله إبراهيم (ص : ١١) .

بالمقابل فإن البحث وإن أفاد من النظريات السردية الحديثة، فهو في واقع الأمر لا يُعنى بصورة مباشرة بالراوي بوصفه " تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته "[1] ، ولا بوصفها " شخصية من ورق على حد تعبير بارت " [2] ، بل كما عرفته الساحات الشعبية العامة، والأزقة، والمقاهي، أو القصور الملكية، وكما كان أقرب ما يكون إلى ممثل لاغنى له إطلاقا عن أدواته الفنية وهي الصوت، والكلمة، والحركة .

وبتحديدنا لمجال دراستنا، علينا الاتجاه مباشرة صوب الليالي، لكونها المثال، أو النموذج الذي نبحث عنه لصورة الراوي الشعبي، بكل ما يحمله من تقاليد، وكل ما يمتلكه من أساليب، عدّها الكثيرون بذورا درامية يجدر بنا استثمارها في عالم المسرح .

وقلنا فيما سبق : إن الحكاية في مجتمع الليالي فعل مقدس، وجرّاء هذه القدسية نجد الراوي أيضا يعتدُ بنفسه، وبقدرته الفنية الفائقة على تغيير الواقع بما سيرويه، كما أنه يظهر بطولته، وقوته في موهبة الرواية، فيقف متحديا السلطة، والعفاريت، والجن، ولايتوانى في المراهنة على حياته بقدرة روايته على الإقناع .

ومن الغرابة أن لانجد هذه النعرة عند شهرزاد ـ كراوية رئيسة في مجتمع الليالي ـ فحسب، بل لدى الرواة جميعهم، وبجميع مستوياتهم، وأجناسهم، وكأن القدرة على القص تقليد يجب على الجميع التعاطي معه، " فلكل صاحب سر قصة، ولكل قصة راوٍ، ولكل راوٍ أمل في البقاء، فالتوليد عبر أنساق " رجال الروي أو شخوصه " ـ كما يسميهم تودوروف

ـ هو الفن الروائي بامتياز، كما أنه هو المعادل الكلي للحياة ؛ لأنه يعيد شراء الزمن " الحياة " لأصحابه، بينما يخرج العازفون عن الكلام من الدائرة " [3] .

---

(١) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، لـ آمنه يوسف (ص: ٢٩)/ دار الحوارللنشر والتوزيع / ط١ / ١٩٩٧م .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٢٩) .

(٣) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ محسن جاسم الموسوي (ص: ٥ ,١) .

وبعودتنا إلى الخطاطة (أ) في مبحث " تناسل حكايات الليالي "[١] ـ سوف نشهد هذا التنـوع والتعدد في رواة الليالي، فقد كان وزراء الملك السبعة رواة، وكانت الجارية راوية، وشـهرزاد من بينهم لا تبارح مكانها كراوية، إلا أننا في الوقت نفسه نلحظ توحدا لذات المروي عليه فهو الملك على الدوام.

بهـذه الصـورة المـتواترة، تتعدد ألسن الرواة في الليالي، لتنطلق من خلال مستويين، مسـتوى أعـلى تحتله شهرزاد، ومستوى أدنى يحتله الرواة الباقون على الرغم من تعددهم وتنوعهم، ويتم هذا التواتر عن طريق المواقف التي تستدعي توالي الرواة .

ولا نحسـب أن مجـتمع اللـيالي راغـب في إيقـاف تلـك المواقـف، أو الحـد مـن استمراريتها، فهـو يخلـق الأسـباب لهـا ليسـتمر السرد، " فكلما جرى اختراق الزمن، أو المحرمات، أو الأعراف يتحرك السرد "[٢] .

كمـا أن البحـث لاحـظ سبباً آخر كان فاعلا في تزايد عدد رواة الليالي، وهو تلك المـتعة، واللـذة الـتي يجدهـا شخوص هذا المجتمع في ممارسة فعل " الروي "، وسنجد ذلك بوضـوح في حكايـة (الجـراب والكـردي)، فـلم يكـن الجـراب ـ الذي تنازع عليه (علي العجمـي) والـرجل (الكـردي) ـ سـوى ذلـك الجراب الفارغ، إلا ان متعة الروي، ولذة الحكـي جعلته قادرا على استيعاب القصور، والبساتين، والأطعمه بأصنافها، بل والرجال والنساء، والخدم والحشم، وكل شيء .

تلك هي الصورة العامة التي تبلورت فيها شخصية الراوي في الليالي، والتي صارت محط أنظـار كـتّاب المسـرح العربي، ومفتتح العديد من أعمالهم، بيد أن البحث حين أراد الكشف عن بواعث هذا التوجه الاستثماري لدى الكتاب، استنبط عاملين رئيسين هما: الأول : إن الراوي معروف عبر تاريخ المسرح الغربي الذي تأثرنا عربيا به .

---

(١) انظر الفصل الثالث الخاص بتناسل حكايات الليالي / ص ٧١ .

(٢) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ محسن جاسم الموسوي (ص : ٤, ١) .

الثاني : إن الراوي بالإضافة إلى كونه من العناصر التراثية المؤثرة، فإن تقاليده ذات طبيعة درامية بحته .

ويتبين من خلال العامل الأول أن تاريخ المسرح منذ بداياته، يشهد على وجود الكورس[١] ، أو الراوي نظرا ؛ لأن السرد كان طاغيا على المسرح حسب تقاليده القديمة، وكثيرا ما كان المؤلف المسرحي يستعيض عن الفعل الدرامي للمواقف، والمشاهد من قصة المسرحية بسردها على المتلقي إيجازا لطولها، أو لتفادي أثر قسوتها وبشاعتها على الجمهور، وقد ردّت بعض الدراسات ذلك إلى ما يسمى " بالضرورة الفنية "[٢] .

تقاليد الراوي:

التقليد الأول :

إن أول ما تؤسس عليه الجاذبية الدرامية في تقاليد الراوي، هو في رأي البحث ارتباطها الوثيق بحياة الناس الاجتماعية، فالقصاص شغف قلوب الطبقات الشعبية شغفا شديدا جعلها تنساق وراءه، وقد أكدّ الدكتور طلال حرب سبب هذا الشغف بقوله:

" الواقع أنها رأت في قصص هؤلاء القصاصين تصويرا لهمومها، وميولها، وطموحها، ورأت فيها ما يشبه الأحلام التي تدغدغها .."[٣] .

ويضيف قائلا:

" ولا نغالي إذا قلنا : إن هذه الطبقات هي التي صوّرت هموم المرحلة وتطلعاتها، وهي التي تشبثت بعناد، برفض الظلم، والسعي إلى المساواة، والعدل، والقيم الدينية

---

(١)(الكورس كانت تعنى أول الأمر الرقصة الغنائية أو المكان الذي يرقص فيه فريق المنشدين الراقصين، ثم أصبحت على مر العصور تشير إلى جماعة المتدينين الذين يرددون هذه الاناشيد، وهذه الحقيقة تفسر لنا أهمية الكورس ومدى ارتباطها بالمأساة اليونانية) انظر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لـ . أحمد صقر (ص : ١٤١) .

(٢) بالإضافة إلى هذه الضرورة الفنية التي أوجدت الراوي، فإنه (منذ القرن السادس قبل الميلاد ظهر قانون يشترط تلاوة أشعار هوميروس بوساطة مجموعات متعاقبة من رواة الشعر في الأعياد الاثينية التي تجري كل أربع سنوات) انظر المرجع السابق (ص :٢١) .

(٣) أولية النص ، لـ . طلال حرب (ص : ٦١) .

الصحيحه، وهي التي أعطت أجمل القصص، وقد أعجب العالم العربي بقصصها التي صارت من كنوز الأدب العالمي "[1] .

التقليد الثاني :

إذا كانت شخصية الراوي متأصلة في وجدان المتفرج العربي، خبرها واعتاد أسلوبها، فمرد ذلك إلى تواجدها في المجتمع العربي عبر تاريخه الطويل، فشخصية الحكواتي على سبيل المثال " عرفها العرب قبل الإسلام واستمر بعد ذلك مرورا بظهور الاسلام، ثم العهد الأموي، والعباسي، وصولا إلى الاحتلال العثماني في التاريخ الحديث"[2].

التقليد الثالث :

نظرا لهذا الحضور، فقد توحدت شخصية الراوي في قوة حضورها في البلدان العربية، وتنوعت في أشكالها وأسمائها[3] ، فقد جرت العادة أن ينشد الرواة الحكايات الشعبية في الساحات العامة، وفي المقاهي لإمتاع الجماهير، وأحيانا تعد من وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينية، كالموالد وفي المناسبات الاجتماعية، كالاحتفالات بالزواج، أو الختان، أو ولادة الابناء "[4] .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص : ٦١).

(٢) توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لـ أحمد صقر (ص : ٢٣).

(٣) على سبيل المثال سمي الحكواتي في العراق (القصخون) والكلمة تركيب لفظي من العربية والفارسية تدل على الشخص الذي كان يقرأ القصص شفاها أو في كتاب، وفي مصر اتخذ الحكواتي شكلين من أشكال التعبير الشعبي هما المنشد ـ شاعر الربابه و السامر الشعبي ...، أما في الجزائر فعرف بـ (منشد المغازي) وهو يشبه الراوي من حيث الوظيفة كما يتفق أيضا مع الحكواتي من حيث الأداء والتجسيد، ويقصد بمنشد المغازي أي منشد الغزوات والحروب، أما في تونس فيسمى بـ (الرواية)، أما في المغرب فيسمى الفنان المؤدي الممثل الذي يوجد داخل مسرح الحلقة، أي أن مسرح الحلقة يعد معادلا للحكواتي) انظر المرجع السابق نفسه (ص : ٢٤) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص : ١٨٧) .

التقـليد الرابع :

ممـا يـزيد الـراوي الشـعبي ارتـباطا بالناس وبالجماعة، " أنه يعكس رؤية جمعية تجاه العـالم، أي : رؤيـة الجماعـة الشـعبية لنفسها وللآخرين، وموقفها من الحياة والأحياء من منظور جمعي "[١] .

كما يلعب الراوي الشعبي في حياة الناس أدوارا تنطلق من أرضية سدّ حاجتهم من المتعة والتسـلية، ومـن حاجـتهم الماسـة إلى التنوير " حيث يطلع السامعون على كثير من الظواهـر الاجتماعـية مما يقـرب وظيفـته الاجتماعية، والثقافية، والترفيهية التي يتمتع بها المسرح بمعناه الأعم والأشمل "[٢] ، ويقوم بسدّ حاجتهم الفنية للاستمتاع بالعطاء الدرامي حين يجسد لهم الشخوص، ويؤدي لهم الأفعال .

وحـتى نقـترب بأثـر هـذه العلاقـة المتأصـلة إلى أرض الواقـع في مجـالي الممارسـة، والمعايشـه، يؤكد البحث أن شخصية راوي الـحكايات الشعبية ، ومنها ألف ليلة وليلة، كانت أكثر الخصائص الدرامية حضورا، وتجليا في المسرح العربي، من بين مجمل ما تناولناه مـن خصـائص دراميـة أخـرى، وسيتضـح لـنا هـذا الأمر عبر الشواهد المسرحية[٣] ، التي اخترناها لدراسة التقاليد الأخرى للراوي .

التقليد الخامس :

لقد عددنا " تعدد الرواة " في الليالي تقليدا من التقاليد الملازمة لها، وسنضيف على هـذا الـتعدد سمـة التـنوع في الفـئات الاجتماعية التي ينتمي إليها الراوي، حيث لعبت الطـبقات الاجتماعـية أدوارا مهمـة في تحديـد مـن يروي، ومن يروى عليه، " فمجموعة الرواة تضم شخصيات تمارس مهنا متنوعة لا ترتبط غالبا بالحكم، تاجر، صياد، عبد، صباغ، إسكافي، جارية، صائغ، مزين .."[٤] . بينما بقي المروي عليه صاحب سلطة وجاه

(١) التراث القصصي ، لـ . محمد رجب النجار (ص : ٤٤) .

(٢) توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لـ . أحمد صقر (ص : ٢٣) .

(٣) مـن المهـم أن نشـير إلى ان البحـث لا يقصـر دراسـته عـلى النصوص المسرحية القائمة على حكايات الليالي فقط، بل سيتوجه في شواهده إلى ما استثمر منها شخصية الراوي بما حملته من تقاليد خاصة.

(٤) مـن المهـم أن نشـير إلى ان البحـث لا يقصـر دراسـته عـلى النصوص المسرحية القائمة على حكايات الليالي فقط، بل سيتوجه في شواهده إلى ما استثمر منها شخصية الراوي بما حملته من تقاليد خاصة.

وسيادة، وظل ممتلكا ناصية القرار، فبأمره تبدأ الحكاية[1] وبأمره يتحدد مصير حياة الراوي ؛ لذا تعينت مجموعة المروي لهم في طبقة السلاطين، والملوك ، والخلفاء في الغالب الأعم.

إن ما يعنينا من أمر التنوع الجانب الدرامي فيه، حيث تتيح للكاتب المسرحي فرصة لكسر نمطية الراوي، كونه شخصية قائمة بذاتها بعيدة عن عالم النص، وإمكانية الإفادة من عنصره التراثي، بما يتواكب والرؤى المسرحية الحديثة، فقد يكون البطل راويا، وقد تكون إحدى شخصيات النص الثانوية راوية، وقد يقوم بها أيٌّ من فئات النص طبقا لفرضية تنوع الفئات الاجتماعية لشخصيات المسرحية .

وحتما سيولد هذا الأمر في النص ما أسمته نظريات السرد الحديثه بتعدد " زاوية الرؤية "[2] ـ إن جاز لنا استعارتها هنا ـ بحيث تتعدد وجهات النظر التي يتبناها النص، تبعا لتعدد زوايا رؤية الراوي، " وبذلك يكون إختلاف المرئي باختلاف موضع النظر، الذي منه تمتد الرؤية، أو تنطلق إلى هذا المرئي، يختلف المرئي إذن باختلاف زاوية الرؤية"[3] .

وتمثيلا على ما نقوله في الحركة المسرحية العربية، ما فعله المؤلف فرحان بلبل ، حيث سخّر شخصية الراوي من أجل خدمة رؤية معينه، ترسيخا لها، وكان ذلك في مسرحية بعنوان (لا تنظر من ثقب الباب)[4] فقد روّج الراوي فيها للمذهب الماركسي

---

(١) فعل الحكي في الليالي ، لـ . حازم شحاته / مجلة فصول / مج ١٣/ ع١ / (ص: ٦٢) / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٩٤م .

(٢) يقول (حازم شحاته) :(ثمة عقد بين الراوي والمروي عليه، هو ألا يبدأ الراوي الحكي دون أن يأذن المروي عليه بذلك، فإذا بدأ الحكي يكون له حق الاستمرار حتى يعلن نهاية الحكاية، إن شهرزاد تسكت في نهاية كل ليلة عندما ينتهي الليل ويدركها الصباح، وليس عندما يأمرها شهرزاد بأن تسكت، فشهريار يقول لنفسه جملة تتكرر في الليالي : والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها وشهرزاد لاتبدأ الحكي إلا بإذن الملك : (قالت حبا وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب ..) انظر المرجع السابق نفسه (ص : ٦٢) .

(٣) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، لـ . يمنى العيد (ص: ١١١) / دار الفارابي ـ بيروت / ط٢ / ١٩٩٩م.

(٤) مسرحية لاتنظر من ثقب الباب، لـ . فرحان بلبل / اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق / ١٩٧٨م.

الاشتراكي، فهو وإن قام بالتعليق على أعمال الشخصيات وتحركاتها، إنما كان ينظر إلى القضية المعالجة من خلال رؤية ماركسية تركز على العمال الكادحين "[1].

وأما فكرة تعدد الرواة ، فقد التقطتها المسرحية العربية، ووظفتها في أكثر من عمل، كمسرحية (الموت والقضية)[2] ، للكاتب العراقي عادل كاظم الذي استخدم رواة ثلاثة يتقاطعون مع اللعبة المسرحية.

ومن أشكال تعدد الرواة أيضا، استخدام البعض ما أطلق البحث عليه مصطلح " فريق الرواة "، ونعني به مجموعة من الرواة يشتركون في هدف واحد، وقد كان ذلك في الليالي، في حكاية " التاجر و العفريت "[3]

حين أمسك العفريت بالتاجر المسكين مدعيا أن هذا التاجر رمى نواة التمرة التي أكلها على أبنه الصغير فأردته قتيلا ؛ ولذا فسيقتص العفريت منه بقتله، فجاء الفرج للتاجر مع مقدم فريق من الرواة هم ثلاثة شيوخ، يرافق كل واحد منهم حيوان له قصة عجيبة غريبة، فاشترى هؤلاء الرواة الثلاثة حياة التاجر من العفريت مقابل سماع ثلاث حكايات، وقد تمّ ما أرادوا .

لم يغفل مسرحنا العربي عن ذلك التقليد، فمسرحية (محيي الدين حميد) الموسومة بـ(السؤال)(١٩٧٦م) تنتهج الاسلوب نفسه، حيث أكثر من فريق يروي :

(فريق الرواة الأول :

نحن هنا نروي لكم حكاية

هي واحدة من ألف حكاية وحكاية

نسجتها شهرزاد سياجا

تحلم خلاله

---

(١) المسرح السياسي في سورية (١٩٦٧ـ ١٩٩٠م)، لـ . غسان غنيم (ص: ٢٨.) / منشورات دار علاء الدين ـ دمشق / ط١/ ١٩٩٦م .

(٢) مسرحية الموت والقضية، لـ . عادل كاظم / دار الحرية للطباعة / ١٩٧.م .

(٣) ألف ليلة وليلة / حكاية التاجر مع العفريت / الليلة الاولى / الجزء الأول / (ص : ١١) / دار ومكتبة الهلال .

أن تخنق عطشا سيف مسرور

وتسكن أجفان شهريار

ألف ليلة وليلة .

فريق الرواة الثاني :

ولكننا لانرويها كما روتها شهرزاد

فنحن لم نعد نخاف سيف الجلاد

بالرغم من أنّ أحفاد مسرور

مازالوا يذبحون السرور

يقطعون الاجفان

يشوون العيون

فأننا لانفرش حكاياتنا مضاجع أوهام ..)[1].

التقليد السادس :

حين وصفنا مجلس الملك شهريار، بأنه طقس درامي مكتمل الجوانب، لم يكن ذلك من باب المغالاة، بل باعتماد البحث على أدلة حية، هي تلك التقاليد الفنية، التي لم يجانبها راوي الليالي، أو سائر الحكايات الشعبية، وسواء ظهر كراو، أو كقصاص، أو كحكواتي، أو كشاعر ربابة، ففي جميع تلك الأشكال اتبع أسلوبا فنيا أصيلا في إيصال رسالته، ومن هنا كان تشبيهنا لشهرزاد بالممثلة التي تعتلي منصة مسرح الملك كل ليلة .

لقد حرص الرواة على إظهار الأداء الدرامي حرصا شديدا، وكانت تظهر في الأداء الكثير من أدوات، وأساليب الممثل المسرحي بمفهومه المعاصر، وهي على النحو التالي :

(١) مسرحية السؤال، لـ - محيي الدين حميد / وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية / ١٩٧٦ م.

أ ـ مارس الراوي الشعبي **الأداء الحركي الجسماني،** فركز على حركة اليدين لتعطي تعبيرات مناسبة لما يصفه من أحداث، كما أنه استخدم جسده لتشكيله بمرونة حسبما تقتضي حاجة أحداث الحكاية .

ب ـ استخدم **فن لغة الإشارة استخداما دقيقا** " وهو ما يسمى في اللسانيات " المميزات فوق اللغوية " المرافقة للكلام المنطوق، مثل : الإشارة، والإيماءة، وتعابير الوجه، وكل ما يدخل في لغة الأجسام، ولغة الإشارة، أو لغة السيميائيات .. التي تجعل السرد الشفاهي فعلا حيا، وفاعلا من حيث الإنتاج والتلقي، أي : بين الراوي الشعبي وجمهوره "[1].

جـ ـ كون الراوي الشعبي **يعتمد في مهنته على الكلمة المنطوقه** فإنه يلتقي إلى حد بعيد مع فن المسرح في تعاطي الكلمه، ويزداد الأمر تشابها بينهما في الآلية التي يتم بها توصيل هذه الكلمة، لاسيما في ظل الطاقة التعبيرية المحدودة للكلمة، إذا ما تم استخدامها مجردة .

وتتشكل هذه الآلية عبر التلوين الصوتي، بعلو الصوت وانخفاضه، وقد عبّر عنها الدكتور محمد رجب النجار بمصطلح " المؤثرات الصوتية النوعية "، وهي التي تؤثر تأثيرا بليغا في تحديد المعاني الوظيفية، والمعجمية معا، وفي تقوية أثر الشفرة المنطوقة في العملية التبليغية ذاتها "[2]، ثم استعان بمصطلح علم اللسانيات "المميزات فوق الصوتية " المرافقة للكلام المنطوق ؛ لتسهم في نقل المعنى المراد تبليغه، مثل : النبر والنغمة، والوقف "[3].

---

(١) انظر: التراث القصصي، لـ. محمد رجب النجار (ص : ٣٦) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٦) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٦) .

التقليد السابع :

اتخذ الراوي الشعبي مسلكا متفردا به، حين صبغ بداية فعل الحكي بصبغة خاصة، نسميها على الأغلب " الاستهلال "، أو" الافتتاحية "، والواقع أن في ذلك تقليداً له أثره البالغ في تهيئة السامعين، حتى ينصتوا إليه عن طيب خاطر، فضلاً عن شدّ انتباههم وتشويقهم لما سيأتي من أحداث، ولهذا الغرض فإن أساليب الاستهلال في الحكاية الشعبية متنوعة[1] وبشكل ملفت .

والواقع أن النص المسرحي يلزمه وجود استهلال خاص به ؛ لذا نجد الكثيرين من المؤلفين المسرحيين استلهموا من الراوي تلك البداية، التي هي أشبه ما تكون بالطقس المتكرر .

وفي الليالي اصطنعت شهرزاد الساردة عبارة (بلغني)[2] ، " وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية، والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لّما تكشف، وأفضية لّما تعرف "[3] .

ويقسم الاستهلال في الليالي إلى قسمين : الأول ما تبتدىء به كل ليلة من الليالي، والثاني ما تبتدىء به كل حكاية من حكايات الليالي، ولكل منهما قالب فني متميز، وخصوصية أسلوبية مختلفة، فالأول له صيغة سردية واحدة متكررة هي " قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن . . "، أما الثاني استهلال الحكاية، فله قالب متميز وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة هي " أعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان،

---

(١) يحصر ياسين النصير هذه الاستهلالات فيما يلي : كان ياما كان / وعلى الله التكلان/ يحكى أنه كان في قديم الزمان/ كان ما كان والله ينصر السلطان / كان مما كان ولله الإذعان/ كان في قديم الزمان/ كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ يحكى أنه كان في الأزمان الغابرة/ قيل أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ كان لرجل / خرج الشواك يوما / خرج الإسكندر / كان لصياد زوجة/ كان لملك راع يرعى له الغنم / يحكى عن صديقين ....) انظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، لـ ياسين النصير(ص : ٨٩) / دارالشئون الثقافية العامة ـ بغداد / ط١٩٩٣م .

(٢) (نستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الاولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة (حكي)) انظر : في نظرية الرواية، لـ عبد الملك مرتاض (ص: ١٧٢) / عالم المعرفه ـ الكويت / كانون الاول / ١٩٩٨م .

(٣) انظر : المرجع السابق نفسه (ص : ١٧١).

وسـالف العصـر والأوان.. "، أو " حُـكي أ يهـا الملـك السعيد أن . . "، أو " مما يحـكى أنه كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان [1] .

ونـزعم أن القـيمة الجمالـية، والقـيمة الفنـية الـتي تؤديهـا افتتاحـية الحكاية الشعبية شكّـلت أسبابا رئيسة دفعـت الكاتـب نادر عمران لنقلها على لسان الراوي في مسرحيته (رحلة حرحش)[2] ، وفيها يقول :

" بلغـني أيهـا الملك السعيد .. من ذوي الرأي الرشيد .. أن شهريار كان في كل ليلة يـتزوج بفـتاة .. يذبحهـا إذا حل النهار.. وظل على هذه الحال.. إلى أن جاء يوم لم تبق فيه فـتاة في المديـنة .. فطلـب شهريار .. من نور الدين .. أن يأتيه بفتاة جميله.. أو .. يموت في تلـك الليلة .. فخرج نور الدين مثل المجانين.. يبحث عن فتاة لشهريار. وبينماهوعائد من المهمه رأى بيتا صغيراً على تـلة . . . "[3] .

التقليد الثامن :

مـن أبـدع ابـتكارات الراوي الشعبي، وأكثر تقاليده إتقانا، قدرته التي لا تُـجارى في فن"التشخيص"[4]، فلم يكتف بالسرد عن أبطاله، بل شخّصهم عيانا أمام الجمهورالمتـلقي لحكاياه، وقلدهم بإتقان، فلا تحسبه " إلا ممثلا يمارس التمثيل بمعناه الفني، وإن اختلف عن التمثيل بمعناه الغربي " [5] .

---

(١) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، لـ . ياسين النصير (ص : ٨٦) .

(٢) انظر : معمـار الـنص المسـرحي، لــ . أبـي الحسـن عـبد الحمـيد سـلام (ص: ٢.) / مركـز الاسـكندرية للكـتاب ـ الاسكندرية/ ١٩٩٩م .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص : ٢.) .

(٤) يقول الدكتور إبراهيم حماده : (الكلمة العربية مأخوذة من "تشخص" أي : تراءى، وكانت شائعة ـ بمعنى التمثيل ـ بين فئات الشعب المصري قبل استجلاب المسرح الفني من اوربا وتعريبه، ومع أن كلمة "المشخصاتي" كانت تطلق ـ في نغمة شبة سـاخرة ـ عـلى مـن يمـتهن صـنعة التمـثيل إلا أنها صادقة ومعبرة جدا، فهي تدل على دخول اللاعب في إهاب الشخصية المسـرحية الـتي يؤديهـا أمـام الـنظارة، ولعـلها بهـذا أدق تعبيرا من كلمة تمثل التي تستخدم الآن) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ . إبراهيم حماده (ص: ٧.) .

(٥) توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لــ أحمد صقر (ص :٢٤) .

ثم نراه يمعن في تأكيد قدراته التمثيلية التشخيصية، وذلك باعتلاء منصة مرتفعة تتيح للآخرين فرصة مشاهدته، ومتابعته بكل ارتياح .

وعلى الرغم من أن الممثل أولى من غيره بأمر التشخيص، إلا أن الكاتب العربي استجلب الراوي، مع قدرته التشخيصية في المسرح، وربما كانت مسرحية (سعدون)[1] لـ . سمير عبد الباقي شاهدا على ما يزعمه البحث ، وفيها قام الراوي بتشخيص أبطال المسرحية، وكان يتنقل بين أداء شخصيته كراوٍ، وبين تقمص شخصيات هؤلاء الأبطال، وكان على علم بلحظة الإيهام، ولحظة كسره .

والبحث إذ لاحظ انكباب المؤلفين العرب على الراوي كعنصر درامي فإنه ـ في الوقت نفسه ـ يرى أنهم لم يوظفوا بعد " الملكة الخاصة " التي تفرّد بها الراوي الشعبي في الليالي، ونعني بها " دقة الوصف ودقة التصوير"، بما تحمله من قدرة مهولة على صنع الحالة الدرامية الحالمة؛ لهذا نحسب أنها إحدى الملكات الضرورية لكل كاتب مسرحي.

التقليد التاسع :

لقد تميز الراوي الشعبي بقوة الوصف، ودقة التصوير، حتى إننا نكاد نظن أنه يعيش بين شخصيات حكايته، فتراه يخلع عليهم السمات المناسبة، وبما يتلاءم مع أدوارهم، وطبائعهم، ومستوياتهم الاجتماعية في الحكاية. ثم إنه يرسم المشهد رسما دراميا، كما لو كان ماثلا أمام أعيننا، ويحيل كل غريب، وكل عجيب إلى مقبول في نظرنا، فيتحول العجائبي إلى أمر مألوف، وإن لم يكن خاليا من عنصر الدهشة والغرابة، وفي ذلك ربط مستحب بين عالم الخرافة والأساطير، وعالم الواقع والممكن .

والبعض يرى أن ملكة الوصف لدى الراوة العرب " تعود إلى تلك القدرة التي أمدتهم بها البداوة، من قوة الملاحظة، ودقة التصوير "[2].

---

(١) فلح وسلاطين ثلاث مسرحيات شعبية (سعدون، الليلة فنطزية، الفاتحة للسلطان)، لـ سمير عبد الباقي / الهيئة المصرية العامة ـ القاهرة / ١٩٨٨م .

(٢) الراوي والنص القصصي، لـ ـ عبد الرحيم الكردي (ص: ١٠)/ دار النشر للجامعات ـ القاهرة / ط٢/ ١٩٩٦ .

ولمنع الالتباس، فإن الوصف المقصود هنا، ذلك الوصف المتعلق بالمشهد من ناحية تفاصيله الدرامية، لا من حيث التفاصيل ذات الطابع السردي الصرف، وعليه سوف نجتزىء مقطعا من إحدى حكايات الليالي، لنقف على" ملكة الوصف والتصوير" للمشهد الدرامي بكل تفاصيله، محددين العبارات التي تتميز بوجود معيار" الفعل الدرامي الحركي "، كي نميزها عن سواها من العبارات السردية، وهي كما ترويها شهرزاد قائلة :

(بلغني أيها الملك السعيد أن السيدة بدور لما استيقظت من منامها جلست، والتفتت يمينا وشمالا، فلم تر معشوقها الذي كان في حضنها، فارتجف فؤادها، وزال عقلها، وصرخت صرخة عظيمة، فاستيقظ جميع جواريها، والدايات، والقهرمانات، ودخلن عليها، فتقدمت إليها كبيرتهن، وقالت لها : ياسيدتي مالذي أصابك ؟ فقالت لها : أيتها العجوز النحس أين معشوقي الشاب الذي كان نائما هذه الليلة في حضني فأخبريني أين راح ؟ فلما سمعت منها القهرمانة هذا الكلام صار الضياء في وجهها ظلاما، وخافت من بأسها خوفا عظيما، وقالت : ياسيدتي بدور، أي شيء هذا الكلام القبيح ؟ فقالت السيدة بدور : ويلك ياعجوز النحس أين معشوقي ! الشاب المليح صاحب الوجه الصبيح، والعيون السود، والحواجب المقرونة، الذي كان بائتا عندي من العشاء إلى قرب طلوع الفجر ؟ فقالت : والله ما رأيت شابا، ولا غيره، فبالله يا سيدتي لا تمزحي هذا المزاح الخارج عن الحد، فتروح أرواحنا، وربما بلغ أباك هذا المزاح، فمن يخلصنا من يده؟ فقالت لها الملكة بدور : إنه كان غلاما بائتا عندي، في هذه الليلة، وهو من أحسن الناس وجها، فقالت لها القهرمانه : سلامة عقلك ما كان أحد بائتا عندك في هذه الليلة .

فعند ذلك نظرت السيدة بدور إلى يدها فوجدت خاتم قمرالزمان في أصبعها، ولم تجد خاتمها، فقالت للقهرمانه : ويلك يا خائنة تكذبين علي، وتقولين : ما كان أحد بائتا عندك، وتحلفين لي بالله باطلا، فقالت القهرمانة : والله ما كذبت عليك ولا حلفت باطلا. فاغتاظت السيدة بدور، وسحبت سيفا كان عندها، وضربت القهرمانة فقتلتها، فعند ذلك صاح الخدم، والجواري، والسراري عليها، وراحوا إلى ابيها، واعلموه بحالها، فأتى الملك إلى ابنته السيدة بدور من وقته وساعته وقال لها : يا بنتي ما خبرك ؟ فقالت : يا أبي أين الشاب الذي كان نائما بجانبي في هذه الليلة ؟ وطار عقلها من رأسها وصارت تلتفت

بعينيها يمينا وشمالا، ثم شقت ثوبها إلى ذيله، فلما رأى أبوها تلك الفعال أمر الجواري، والخدم أن يمسكوها، فقبضوا عليها، وقيدوها، وجعلوا في رقبتها سلسلة من حديد، وربطوها في الشباك الذي في القصر، هذا ماكان من أمر الملكة بدور ...)[1].

وفي ختام مبحث الراوي، نشير إلى أمر ذي بال، وهو المنهج الذي اتبعه بعض كتاب المسرح العربي، حين خرجوا بعنصر الراوي ـ في توظيفاتهم الدرامية ـ إلى حيز وأفق جديد، باستغلاله في محاكاة النظريات المسرحية الحديثة. فعلى سبيل المثال اتجه بعضهم[2] إلى نظرية المسرح الملحمي، كمبدأ " محو المسافة بين الممثل والمتفرج "، وكسر الإيهام بإسقاط الحاجز الرابع، وكان " الراوي الشعبي " بشتى مظاهره، وسيلتهم لبلوغ ذاك المقصد ؛ نظرا لما يقوم به من شرح وتعليق .

هؤلاء الكتاب تحدوهم الرغبة دائما ؛ لأن يكون الراوي ناقوسا يدق في اللحظة الحاسمة، لإيقاظ المتفرج من غيبوبته، وجعله في حالة يقظة عقلية دائمة أمام ما يراه، وعلى استعداد تام للجدل، والنقاش، واتخاذ موقف .

ونسوق مسرحية (لا تنظر من ثقب الباب) لـ(فرحان بلبل)، كمثال لهذا التوجه . فالراوي يقول في أحد المشاهد : " أيها السادة ارفعوا عيونكم عن ثقب الباب، فقد انتهت الحكاية، لكن فكروا قليلا فيما شاهدتم، واختاروا لإنفسكم طرفا في المعركة "[3].

هكذا هي تقاليد الراوي الشعبي، بكل طاقاتها في الليالي، وبكل تجلياتها في المسرح العربي، وهكذا بدت بالنسبة لنا، قوة درامية مهيئة للاستثمار، قابلة للظهور بأثواب جديدة، وقادرة على التحاور مع فضاء المسرح وطقوسه.

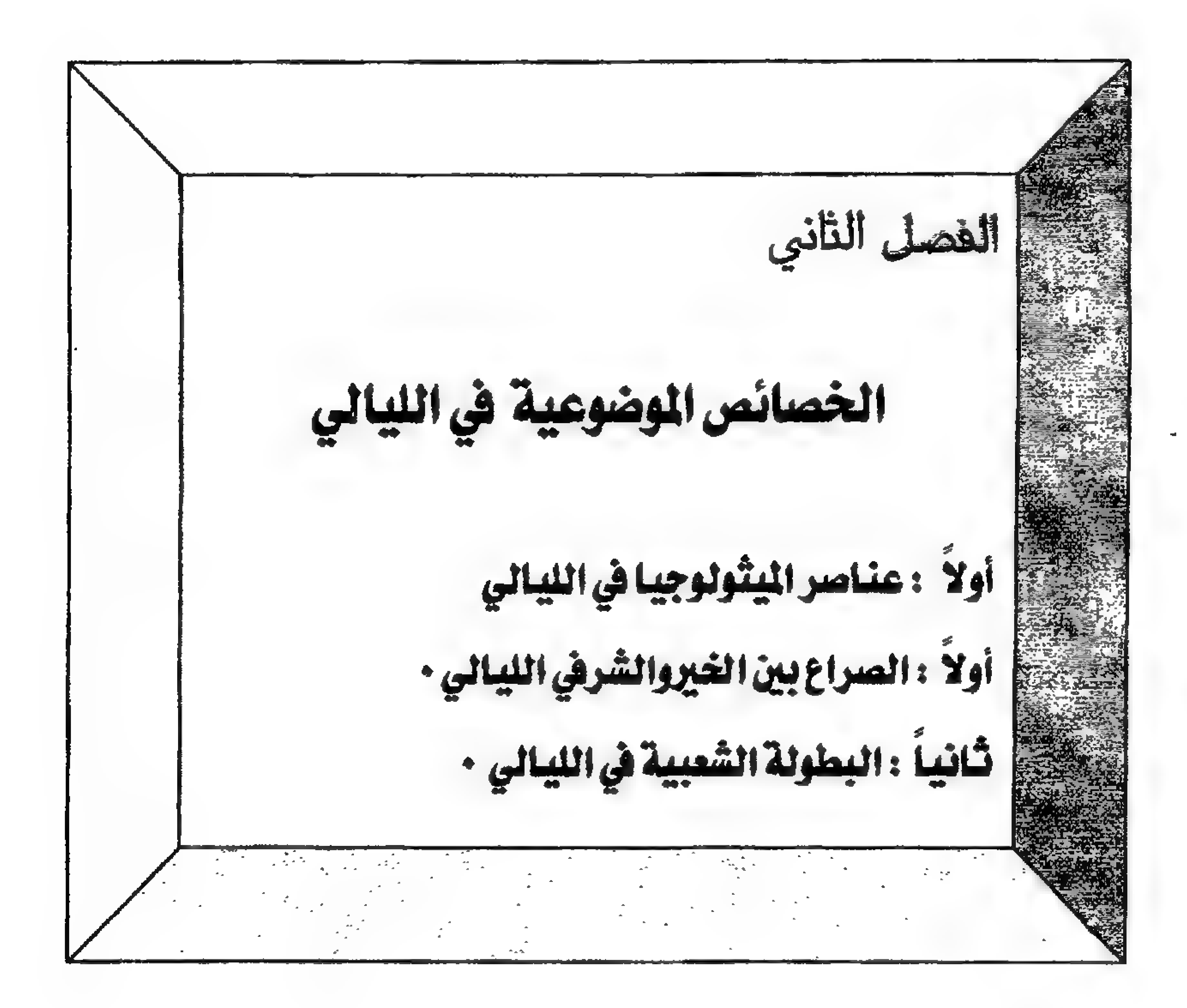
---

(١) الف ليلة وليلة / حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان/ الليلة ٢٢٥ / الجزء الثاني / ص ١٢٦ / دار ومكتبة الهلال.

(٢) نعني بذلك على سبيل المثال كل من:

ـ (ألفريد فرج في مسرحية (حلاق بغداد ١٩٨٨م)، ومسرحية (جواز على ورقة طلاق ١٩٧٢) ، سعد الله ونوس في (منمنمات تاريخية ١٩٩٦م) ومسرحية (الأيام المخموره ١٩٩٧م)، وممدوح عدوان في مسرحية (الوحوش لاتغني ١٩٨٩م)، ومسرحية(كيف تركت السيوف ١٩٨٩)، والطيب الصديقي في مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب ١٩٧٩م)، ونادر عمران في مسرحية (رحلة حرحش ١٩٨٥م) ..... إلخ .

(٣) لا تنظر من ثقب الباب، لـ ـ فرحان بلبل (ص: ٩٦).



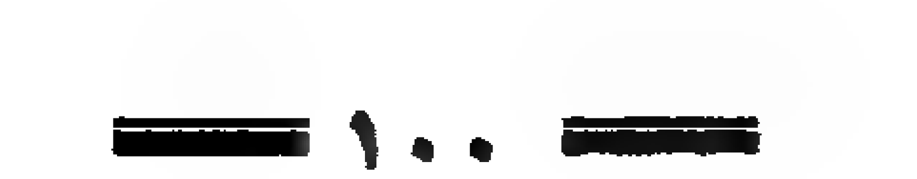
الفصل الثاني

الخصائص الموضوعية في الليالي

أولاً : عناصر الميثولوجيا في الليالي

أولاً : الصراع بين الخيروالشرفي الليالي ٠

ثانياً : البطولة الشعبية في الليالي ٠



أولاً :الصراع بين الخير والشر :

حين نكون بصدد الحديث عن الخصائص الموضوعية في الليالي، فنحن بإزاء قائمة طويلة من القضايا الفكرية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وكذلك الدينية، كما أننا حيال عناصر موضوعية متشعبة الدلالات، وليس من اليسير القبض على نواصيها، أو حصرها، وتقنينها، لاسيما وأن الليالي كتاب الكنوز، ومستودع الشعوب المختلفه، التي أودعت فيه عاداتها، وتقاليدها، وعقائدها، وبعضا من تاريخها، وسير أبطالها، فكم من جيلٍ تناقله، وكم من مجتمعٍ أضاف إليه، حتى وُصف هذا الكتاب العربي بأنه ملكٌ مشاع لكل شعوب الدنيا .

وبفعل هذه الثروة الموضوعية الهائلة، فقد اتجهت عناية البحث لتناول أشكال الصراعات القائمة على مبدأ المواقف المتناقضة بين طرفين، أو ما أطلق عليه بعض النقاد " الثنائية "[1] ، نظرا لكون كل من شخصيات الليالي، وثيماتها، وأحداثها تتشكل من ثنائيات متعددة، أهمها " ثنائية التضاد "، وهي التي تعنينا بالدرجة الأولى في هذا المقام، بسبب قدرتها على إثـــارة " الصدام الدرامي " في بنية النص المسرحي.

ويرى البحث أن هذه " الثنائيات الضدية " تعود إلى مشكلة وجودية، هي بمثابة المرجعية، التي تنبثق منها معظم موضوعات الدراما، ونعني هنا مشكلة الصراع الدائر، والدائم " بين الخير والشر "، ذلك الصراع الأزلي في حياة الإنسان، فالإنسان لا يرتضي الحياة، إلا بوجود ندٍ له، وعدو يتربص به، وينغص عليه صفو حياته، فينشأ من جراء ذلك خلاف بين إرادتين متكافئتين، متضادتين، كل قوة منهما تسعى جاهـــدة إلى تدمير وإفساد مصالح القوة الأخرى، من أجل تحقيق مصالحها. وحتى تمتلك أسباب هذا الصراع مشروعيتها ؛ ليكون صراعا جديرا بأن يناضل ويتفانى الطرفان فيه، لابد وأن

---

(١) تقول فريال جبوري غزول : نرى بوضوح تجلي النزعة الثنائية في (ألف ليلة وليلة) في الشخصيات، والثيمات، في الأسماء، والأفعال الواردة في جملة السرد المركبة التي تشكل النص) انظر : البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، لـ فريال جبور غزول / مجلة فصول / (ص : ٨٥).

يتبنى كل طرف من أطرافه مشروعه الخاص، وقضيته الخاصة، فينتمي إلى أحد معسكرين : الخير ،أوالشر.

وانطلاقا من هذا التطرف الذي اتبعته الحكايات الشعبية في تصنيف شخصياتها، نستطيع الإقرار بأن الليالي تتخذ ذات المواقف[1] بكل ماتحمله من صرامة، فإما خير مطلق، وإما شر مطلق، ولا يوجد سوى بُعد واحد لكل شخصية، مما يجعلنا قادرين على تحديد توجهها منذ الوهلة الأولى، لأنها ببساطة لن ترتكب إلا خيرا حين تكون تابعة للأخيار من الناس، ولن ترتكب إلا شرا حين تتبع طريق الأشرار .

وإذا بحثنا في أسباب هذا التمييز الحاد في صفات شخصيات الحكايات الشعبية ؛ سنجد على الفور أن الطبيعة الشعبية التي تصور الأمور متميزة من غيرها تمام التمييز هي أول الأسباب، ثم إلى العقلية الفطرية التي نبعت منها هذه الحكايات ووجهت إليها، فهي عقلية لا تميل إلى تعقيد المسائل، أو إلى فلسفتها، بل هي إما بيضاء ناصعة البياض، وإما سوداء حالكة السواد، ولا مجال في حكمها لأي درجة لونية وسط. " فالشرير بالغ منتهى الشر في كل أوصافه، حتى في أوصافه الجسمية التي تكون جزءا لا ينفصل عن شره، كما أن الجمال جزء لا ينفصل عن الخير، وكثيرا ما يلجأ القاص إلى هذا الاسلوب الساذج في وضع الأضداد متجاورة، فتبرز لنا طيبة القلب مؤثرة محببة، وشر الخائن بشعا مكروها)[2].

ولا مفر في الليالي من أن تكون مرجعيتها الأصل " جدلية الخير والشر"، التي تحيل إليها ما نواجهه من أحداث وأبطال، فهي إجمالا (تركز على حدث، أو على بطل، وقد يكون هذا الحدث اجتماعيا، أو سياسيا، أو نفسيا، وقد يكون البطل طفلا صغيرا، وفتى يافعا، أو بطلا شعبيا، وقوميا، وتاريخيا، ولكن مهما كان الحدث، ومهما كان عمر البطل، فإن الشيء الأساسي الذي نلاحظه هوأن الحكاية تصور صراعا بين الخير والشر"[3].

---

(١) حديثنا عن طرح الليالي لإشكالية الصراع بين الخير والشر بتلك المواصفات الخاصة لايعني أن يستسلم الكاتب المسرحي لها، وأن يقف أمامها مقيدا، بل نؤيد تحويرها وتعميق دلالاتها .

(٢) ألف ليلة وليلة، لـ . سهير القلماوي (ص : ١٨٨).

(٣) أولية النص، لـ . طلال حرب (ص: ١٢٢) .

والليالي على الأعم تتبع أسلوبا خاصا في تصوير الخير، والشر حيث إن الخير مرتبط على الدوام بالجماعة، وصالحها، وآمالها، وحينما يضعف هذا الفرد، ويتقهقر، ويتدهور حال الجماعة، فالشر يجد طريقه المعبد إلى السيادة، والأزدهار، وهذا في نظر البحث أمر ذو أهمية خاصة، ولكن لن يتعجل البحث في تناوله، لكونه سيأتي عليه في المبحث الثاني من هذا الفصل، والذي خصصناه للبطولة الشعبية في الليالي كونها خاصية موضوعية مهمة .

ومن الواضح أهمية الحكاية الشعبية في المجتمعات التي اضطلعت بتأليفها، فهي صورة لما كانت عليه طموحات، وآمال، ورغبات أفراد هذه المجتمعات، وتعبير عن موقف هذه الطبقات الشعبية من الأحداث الاجتماعية، والسياسية التي تعصف بها، لاسيما في قضية العدالة الاجتماعية، وترسيخها، ولذلك حرصت كل الحرص على أن لا يؤول أمر الخير ورموزه للهزيمة، بل إلى الانتصار، وإحقاق الحق، أما الشر، ورموزه فليس له، ولهم سوى الهزيمة، والخذلان .

ومن فرط تركيز الليالي على تلك النهاية الحتمية بتنا نترقبها في كل حكاياتها، فهي " دستور الشعب، الخير جزاؤه الخير، والشر جزاؤه الشر، بل جزاء الخير، والشر يكون في هذه الدنيا، ويكون سريعا أيضا "[1].

وبوسعنا أن نضيف علة أخرى لهذه النهاية الثابتة في الليالي، هي أنها سمة من سمات الحكاية الشعبية ارتضتها الرؤية الجماعية في التأليف؛ لتحقيق أغراض خاصه. وفي ذات الوقت فالبحث يعتقد أن من مهمة الدراما خلخلة هذه القوالب الثابتة، ومنها بالطبع هذه النهايات السعيدة الحالمة.

وحين نسم موضوعات الليالي بالصرامة في تصنيف جدلية الخير والشر، أو باجترارها للقوالب الثابتة للأحداث، فلن ننكر عليها مرونتها في إبراز العديد من الثنائيات الضدية الكفيلة بصنع مادة درامية تنتج صراعا قويا .

---

(١) ألف ليلة وليلة، لـ . سهير القلماوي (ص : ١٨٧) .

أليس هذا هو مبتغى الكاتب المسرحي !![1] ، حين يعود للتنقيب في مصادره، فغنيمته هي المادة الخام التي يتناقض فيها " الحسي والروحي في الإنسان، أوكصراع الجسد مع الروح، وعندما يتصارع الواجب من أجل الواجب، والدوافع الحسية، وكل التناقض الحاد بين الحرية الداخلية والضرورة الطبيعية الخارجية، أو كتناقض ماهو ميت من المفاهيم الفارغة مع الحياة الملموسة المفعمه، وبين النظرية، الفكرة الذاتية، والحياة الموضوعية "[٢].

وتأتي أهمية هذه المتناقضات التي نجد كثيرا منها في الليالي أساسا للدراما ؛ لأنها تمثل صداما عنيفا، منه " تتشكل مادة الفن الدرامي "[٣]، ثم أن هذا الصدام " يحتاج إلى حل يأتي بعد صراع المتناقضات "[٤] .

وهناك أمرلا يجب أن يغيب عن ذهن الكاتب المسرحي حين يقتنص موضوعه، وينبري لصياغته، وهو مايسمى بـ" المفارقة الدرامية "[٥] .

وتنشأ هذه المفارقة عن المواقف المتناقضة بين أطراف النص، أو أحداثه، وذلك أمر في غاية الأهمية، وعلى الكاتب أن يسعى لإبرازه، لاسيما في حالة استلهامه لما في الحكاية الشعبية من متناقضات، أو ما ارتضينا تسميتها بالثنائيات الضدية في الليالي.

ولقد بذل البحث جهده لتصنيف هذه الثنائيات، وانتهى إلى تأطيرها في خمسة محاور هي:

---

(١) تنبه الكاتب عزت الامير إلى هذه الجدلية فوظفها في مسرحية بعنوان (محاكمة شهرزاد) وفيها (تحاول شهرزاد أن تشغل الملك شهريار عن قتلها باختلاق تلك القصص وحكايتها له، إلا أن تلك القصص لايمكنها أن تكون مثيرة بدون الصراع بين الخير والشر، إلى الحد الذي جعل فيها المؤلف شهرزاد لاتهنأ بعد أن أنقذت حياتها، إذ إن أشباح الشخصيات الشريرة التي اختلقتها في الحكايات ما زالت تطاردها وتحملها ذنب المصير الذي لحق بها نتيجة شرورها) انظر مسرحية محاكمة شهرزاد، لـ . عزت الأمير/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٥.

(٢) تاريخ دراسة الدراما، لـ . أ .أ نيكست (ص : ٦٢) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص : ٦٥) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص: ٦٥) .

(٥) المفارقة : (تضم نظامين غير متكافئين أو متناقضين على مستوى أعلى من مستوى التناقض المألوف، كما انها تجسد في أنواع مختلفة منها : مفارقة الموقف، والمفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية ...) انظر: دليل الناقد الأدبي، لـ . ميجان الرويلي وآخرين (١٧٩) / المركز الثقافي العربي ـ بيروت / ط٢/ ٢٠٠٠ م .

١ : **الصراع بين السلطة والشعب .**

٢ : **الصراع بين الأغنياء والفقراء .**

٣ : **الصراع بين الأخيار والأشرار .**

٤ : **الصراع بين الإنسان ونفسه .**

٥ : **الصراع بين الرجل والمرأة .**

والآن سوف نأتي إلى تحليلها محورا تلو الآخر من خلال الصفحات التالية .

١ - الصراع بين السلطة والشعب :

يطمح مجتمع الليالي في أن يحكمه حاكم عادل، مثله مثل أي مجتمع آخر، لذا فقد ناضل مجتمع الليالي من خلال تلك المواجهة الدائرة بين سلطاته، ممثلة في الحكام، والملوك، والسلاطين، والولاة، وأتباعهم من الوزراء، والقضاة وغيرهم، وبين أفراد الشعب من الطبقات الاجتماعية الكادحة، والمستعبدة، " فإذا ما غربلنا الحكايات غربلة نقدية، ورتبنا النصوص السياسية المتناثرة ؛ لخرجنا بأحكام ذات أثر في تثقيف عامة الناس ثقافة سياسية ؛ ولتخلق منهم من يستطيع أن يحدد معنى العدل، ومعنى الظلم، ومن هو الحاكم الصالح، وغير الصالح، وما السياسة ؟ وما طبيعة الملك، والحكم ؟ ومن هو الوزير، والقائد، والوالي ، والقاضي .."[1] ، وقد يجد البحث في تلك الأرضية السياسية البحته مبررا لاعتماد سعد الله ونوس على الحكاية الشعبية في مسرحه، وفي طرحه لمصطلح " التسييس " الذي سنأتي على بيانه لاحقا .

ومن خلا ل هذه الثقافة السياسية نجد حكايات الشعب لا تنفك عن طلب للعدالة، بوصفها المعادل الحقيقي ، الذي يعني الاحترام الدقيق لحقوق الإنسان، وإعطاء كل ذي حق حقه .

---

(١) الملامح السياسية في حكايات الف ليلة وليلة، لـ أحمد محمد الشحاذ (ص: ٤٠)./ دارالشئون الثقافية العامة ـ بغداد / ط ٢/ ١٩٨٦ .

ولكـون الصـور الـتي تـبلورت فـيها هذه المواجهة بين الطرفين عديدة، ومتناثرة هنا وهناك في تضاعيف الليالي، فسوف نصب تركيزنا على أهمها، وأبرزها، وأعمقها دلالة.

أولاً : فساد السلطة في مجتمع الليالي :

تقـص علينـا مقدمـة الكـتاب حكايـة ملكـين تخونهمـا زوجتاهما مع عبيد القصر وخدمـه، وبهـذه البداية تـُعلن حرب شعواء بين السلطة، وبعض أفراد الشعب، ومعركة طاحنة يُفرغ فيها الضعفاء حقدهم على حاكمهم الظالم.

وهـي الـتي أثـارت حفيظة الشـعب، وجعلـت مـن البسطاء ثائرين على القانون، سـاخطين عـلى الـنظام، نـاقمين مـن الحكام، ووزرائهم، وقضاتهم، فالعدل لايكون إلا بالمفهوم الذي قدمه (أفلاطون)على لسان (ثراسيماخوس) حينـما جعله يقول :

" إن العـدل لـيس إلا مـنفعة الأقوى، وإن عـــدل الحاكم دائما ما يكون عـــدل الأقوى، ويدفع الشعب الضعيف الثمن "[1].

ثانياً : استغلال السلطة في مجتمع الليالي :

وممـا يوغـر صـدور أفراد الشعب على الحكام، إمعان بعضهم في اللهو، واستغلال السـلطة في إشـباع رغـباتهم الخاصـة، باستغلال المستضعفين : فهذا حاكم يقف بباب دار ويطلـب شـربة مـاء، فتخرج إليه امرأة جملية بكوز ماء، فيعجب بها، فيراودها عن نفسها مسـتغلا مكانـته، وقـوة سـلطته، إلا انها تعالج الأمر بحكمة واتزان، وتعطي للملك كتابا يقرأه، وفيه زجر عن الزنا، وما أعده الله لأهله من العذاب . .[2].

ثالثاً : محاباة ذوي القربى في مجتمع الليالي :

كمـا لايـتورع حكـام مجتمع الليالي عن محاباة ذوي القربى، بالتغاضي عما يفعلونه مـن ظلم لأفراد الشعب " ألم يغض هارون الرشيد الطرف عن جريمة زوجه السيدة زبيدة

---

(١) النص المسرحي، لـ . شكري عبد الوهاب (ص : ٣١.) .

(٢) أنظر حكاية ملك راود امراة صالحة / ألف ليلة وليلة / الليلة ٤١٩ / الجزء الثاني / (ص : ٣٩٤) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت.

بالحظية (قوت القلوب) ؟ حيث أمرت عبيدها بوضع قطعة البنج في أنفها ودفنها حية بعد وضعها في الصندوق"[1]، وما ذلك إلا حقدا منها عليها.

رابعاً:فساد حاشية الحاكم في مجتمع الليالي :

ركزت الليالي على فساد حاشية الحاكم، وبطانته[2] ، فالولاة يأخذون الجواري الجميلات عنوة من بين أزواجهن لتقديمهن هدية للحاكم، كما فعل الحجاج في حكاية (نعم ونعمة)[3] ، وشاركه صاحب الشرطة .

وأيضا نجد السلطة القضائية في مجتمع الليالي تتواطأ مع السلطة السياسية، فتحور في الأحكام الشرعية ؛ لتحقق أماني الحكام " فالسلطة القضائية والتشريعية، التي يمثلها القاضي " أبو يوسف " سلطة مرنة تبعية وصولية "[4].

لقد بدّل هذا القاضي في ثوابته من أجل إرضاء (الرشيد)، حين اشتهى امتلاك جارية وزيره (جعفر البرمكي) ذات الحسن والجمال، فرفض بيعها له، وحينما أحالوا الأمر إلى القاضي أبي يوسف حكم بطريقة فنية لصالح (هارون الرشيد)، كما أنه يحكم ببساطة بتزويجها من العبد، ويطلقها منه بنفس البساطة "[5].

خامساً :استبداد السلطة في مجتمع الليالي :

ويحتدم صراع السلطة مع الشعب في الليالي حين يقع على الضعفاء ظلم واستبداد الحاكم، فشهريار يتزوج في كل ليلة بكرا، ويقتلها مع ظهور الفجر، حتى أصبحت المدينة تئن من قلة فتياتها الأبكار .

---

(١) المرجع السابق نفسه / حكاية التاجر ايوب / الليلة ٥٦ / الجزء الاول / ص ١٦٧ .

(٢) في مسرحية (حبظلم بظاظا) لـ (فاروق خورشيد) تقوم بطانة السلطان بتزييف الحقائق وإلقاء التهم جزافا ؛ لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين، وذلك لازالتهم من طريق المتسلطين الباحثين عن المكاسب من أية طريق وبأية وسيلة.

(٣) ألف ليلة وليلة / حكاية نعم ونعمه / الليلة ٢٧٢ / الجزء الثاني / (ص : ١٨٥)/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٤) الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، لـ . محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص : ٦٥) / الانتشار العربي ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٨م.

(٥) ألف ليلة وليلة / حكاية هارون الرشيد مع جعفر والجارية والامام يوسف / الليلة رقم ٣٣٦ / الجزء الثاني / ص ٢٧٩ / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

وكثيرا ما تحدثت الليالي عن الظلم في عصر المماليك، وأثره في أفراد الشعب، حيث أدى إلى خلق حالة من الجبن، والضعف، والهوان، وتبرير ذلك بالبحث عن " الستر " هربا من الواقع ومرارته.

وما غفلت الليالي عن بطانة الملك الفاسدة، وكيف أطاحت ببعض الملوك، أو انتقمت من أبناء الملك، أو تصارعت على مصلحة ما ؟ مما جعل القاص العربي يظهر هذه الفئة على قدر كبير من الظلم، وأنها لا تحمل الأهلية التي تخوّ ل لها قيادة الشعوب، وإدارة الحكم .

وربما كان هذا الظلم دافعا لاتجاه البسطاء للأحلام، تعبيرا عن رغباتهم في أن تسود البلاد العدالة، في ظل حكم ديمقراطي، ولكن هيهات أن يستطيع ابن الشعب البسيط تحقيق ما يراه حلما على أرض الواقع، فهارون الرشيد أفسح المجال لأبي الحسن الخليع[1] ؛ ليكون حاكما للبلاد حسب ما أملت عليه أحلامه، فتبدأ شخصيته الطيبة العفوية العادلة بالتبدل بمجرد أن لامس رأسه تاج السلطة، وكأن العدالة، والسلطة قطبان لا يلتقيان البته، والدليل أن ابن الشعب الفقير (أبو الحسن) الباحث عن العدل الاجتماعي، يظلم حتى أقرب الناس إليه، زوجته وابنته، فلم تشفع له طبقته المعدمة في استشعار سوء حال الطبقة التي ينتمي إليها، بل تنكر لها، وصب جام غضب استبداده وحقده عليها.

إن هذا التلازم بين كرسي الحكم، وبين استبداد جّلاسه ماهو إلاّ تكريس لرؤية مجتمع الليالي، ومفهومه للسلطة، التي لا تسودها إلا الديكتاتورية، والظلم على الأغلب .

وتستمر فرص أبناء الطبقة الاجتماعية الفقيرة المعدمة في الوصول إلى سدة الحكم، حتى إن معروف الإسكافي[2] ، الذي كان يرتق الزرابين القديمة يصير بين ليلة وضحاها في معية الملك، وزوج ابنته بعد الحيلة التي اخترعها، وظهر في نظرهما بأنه تاجر كبير،

---

(١) انظر حكاية (النائم واليقظان)، أو (أبو الحسن الخليع) في ألف ليلة وليلة والتي أفاد منها كل من (مارون النقاش)، و(سعد الله ونوس) في أعمالهما المسرحية .

(٢) انظر الف ليلة وليلة / حكاية معروف الاسكافي / الليلة ٦٨٢ / الجزء الرابع / ص ٤,٣ / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

وينـتظر وصول بضاعته، وقد أنطلت عليهما، وعلى شعب المدينة اللعبة، فصار يســـيّر أمــورالبلاد[1] .

وإذا كانـت اللـيالي حريصـة على انتقاد فساد الحكام وظلمهم، فقد حرصت أيضا عـلى توجيههم[2] ، ووضـع مـا يناسـب مـن الـنظريات في السياسـات ، تقـول إحدى الجواري ناصحة أحد ملوك الليالي :

" أعمـال الـناس تنقسـم إلى أربعة أقسام الإمارة، والتجارة، والزراعة والصناعة، في الإمـارة ينـبغي السياسة التامة، والفراسة الصادقة، لأن الإمارة مدار عمارة الدنيا التي هي طريق إلى الآخرة . . . ، ولو تناولها الناس بالعدل لانقطعت الخصومات، ولكنهم يتناولونها بـالجور، ومـتابعة الهوى فتسبب انهماكهم عـليها الخصومات، فاحتاجوا إلى سلطان لأجل أن ينصـف بيـنهم، ويضـبط أمورهـم، ولولا ردع الملك الناس عن بعضهم لغـلب قويهم على ضعـيـفهم "[3] .

٢ : الصراع بين الأغنياء والفقراء :

(بعـض يصـيد وبعـض يـأكل السـمك) شـعار من ضمن الشعارات العديدة التي أطلقـتها اللـيالي، معـبرة مـن خلالهـا عن قضية الطبقية الاجتماعية، وعلاقات الجماعات الشـعبية بعضـها بـبعض، وهو في منظور البحث شعار عميق الدلالة، لأنه يشير إلى انتفاء

(١) أقام (ألفريد فرج) مسرحيته (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) على ثيمة هذه الحكاية وسوف نتناولها في الباب الخاص بالتطبيقات .

(٢) في (حكايـة هشـام بـن عـبد الملـك مع غلام الأعراب) يضع هذا الغلام هشام بن عبد الملك في شر أعماله، حيث كان ذاهبا إلى الصيد فنظر إلى ظبي فتبعه بالكلاب، فبينما هو خلف الظبي إذ نظر إلى صبي من الأعراب يرعى غنما فقال هشام له : يـاغلام دونـك هـذا الظبي فـأتني بـه فـرفع رأسه إليه وقال : ياجاهلا بقدر الأخيار لقد نظرت إلي بالاستصغار وكلمتـني بالإحـتقار فكلامـك كـلام جبار وفعلك فعل حمار، فقال هشام : ويلك أنا هشام بن عبد الملك فقال الاعرابي : لاقرب الله ديـارك ولاحـيا مـزارك فمـا أكـثر كلامك وأقل إكرامك ..) انظر الحكاية في الف ليلة وليلة / الليلة ٣١٩/ الجزء الثاني / (ص : ٢٥٤).

(٣) انظر حكاية عمر النعمان وولدية شركان وضوء المكان / الليلة ٧٧ / الجزء الاول / (ص: ٢٥٩) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

وجود الميزان العادل في توزيع ثروات المجتمع، مما أنشأ صراعا دراميا بين طبقة الفقراء المعدمة، وبين الطبقة " البرجوازية " صاحبة المال والجاه.

ومن عجب أن نجد الاستهلال في غالبية الحكايات الشعبية ينطلق من تلك المفارقة الاجتماعية التي يعيشها أفراد الشعب الواحد، مما يشير إلى أن " مشكلة الظلم في توزيع الأرزاق تشغل الإنسان الشعبي إلى درجة أن يحاول في كثير من حكاياته أن يجد لها تفسيرا"[1].

وعلى الرغم من ما أوجده ابن الطبقة الفقيرة من تفسيرات لهذا التفاوت، إلا أنها تظل مجرد تفسيرات غير منطقية، فقد أعادها مثلا إلى الحظ، وأن الحظ هو الذي أسعف الغني حتى يكون غنيا بينما لم يسعفه هو، ثم أعادها إلى كون السعادة لا تجتمع مع المال، وأن الفقر هو المصدر الحقيقي للسعادة، وهناك من ربط بين الفقر والذكاء على أن الفقير أذكى بمراحل من أي غني على وجه الأرض، وهناك من ركن إلى الغيبيات وعدها السبب الرئيس وما علية سوى الاستسلام لآفة الفقر وذله .

هذه التفسيرات لم تستطع إيقاف عاصفة الحرب الهوجاء التي تواجهت فيها الطبقتان، الغنية والفقيرة، بل ساعدت على زيادة حدة المشاحنات بينهما .

ويكتسب هذا النوع من الصراع أهميته، فيما أنتجه لنا من أ فكار تستجيب للتوظيف الدرامي(٢) ، بل توصف بأنها تحمل ذخيرة فنية لا تضاهى، كونها تجمع بين التراجيديا، وبين الكوميديا في آن، وتخلق مواقف فكاهية يثيرها قهر الإنسان، وانكساره، ونزعم أن ذلك هو سر الدراما وروعة تأثيرها، فما تلك النتائج الموضوعية التي أثارها هذا الصراع ؟

---

(١) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، لـ. نبيلة إبراهيم(ص : ١٨٦) / مكتبة غريب ـ القاهرة .

(٢) منه توظيف (الفريد فرج) لشخصية (أبو الفضول) في مسرحية (حلاق بغداد) وقد جعلها شخصية تقود إلى التناقض الاجتماعي الطبقي بين الاغنياء والفقراء عبر طبقة شهبندر أغنى أغنياء التجار، وطبقة أبي الفضول أفقر الفقراء) انظر: سلسلة مؤلفات الفريد فرج (مسرحية حلاق بغداد)، لـ. ألفريد فرج / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / الجزء الاول / ١٩٨٨ م.

أ ـ ظهور حكايات اللصوص[1]، والشطار والعيارين : وهم " جماعات تعيش على هامش المجتمع، فهم جميعا في حالة صراع مع هذا المجتمع الذي لفظهم، فكان أن رفضوا واقعهم المرير، وتمردوا على مجتمعهم، وحاولوا القيام بالثورة عليه، وحسبهم من وراء ذلك إعلان تمردهم على بعض طبقات هذا المجتمع، والثورة على القائمين عليه، لينالوا بإسلوب غير شرعي ما يتصورون أنه حق شرعي لهم "[2].

إن من أهم الحقوق الشرعية التي كان يطالب بها هؤلاء ـ والذين أصبحوا أبطالا في وجهة نظر الحكاية الشعبية ـ حقهم في توزيع الثروة بالتساوي على أفراد المجتمع، وإلا لما عمل هؤلاء على سرقة الأغنياء ليوزعوا الغنائم على الفقراء، والمعدمين، لذلك سميت هذه الحركة " بثورة الفقراء على الأغنياء "[3]، وفضلا عن ما يمكن أن تقدمه هذه الحكايات الشطارية في الليالي للكاتب المسرحي على مستوى الفكرة ـ كونها نظاما اقتصاديا، وسياسيا، واجتماعيا من جهة، وطرحا واقعيا بحتا يخلو من العجائبية من جهة ثانية ـ فهي تستطيع أيضا مد الكاتب بحرفية فذه في صياغة الحدث المسرحي[4]، لأنها تحتوي على روح المشهدية الدرامية، والعديد من الصور البصرية، التي تتسم بجاذبيتها الخاصة. وما علينا سوى قراءة بعض حكايات هؤلاء الشطار، وعلى رأسهم (علي الزيبق، ودليلة المحتالة، وأحمد الدنف، وغيرهم كثير)، وسوف نقف على روعتها كخامة فنية ثرية.

---

(١) وصف هؤلاء اللصوص بأنهم من الصعاليك والعيارين والفتيان والزعار والدعار والعياق والحرافيش وأصحاب المهن المحقرة، وأشباههم من المعدمين، والفقراء والجياع، والعاطلين عن العمل الذين طحنهم الفقر، وأعجزتهم البطالة) انظر : حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، لـ ـ محمد رجب النجار (ص : ٧) / ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع ـ الكويت / ط٢/ ١٩٨٩م.

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٨) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٩٩).

(٤) ذلك حسبما يراه البحث، فمن خلال دراسته لتلك الحكايات وجد أنها تتميز بعدد من الاحداث الجزئية، أو الموتيفات التي يشكل واحدها ملعوبا قائما بذاته يحمل عددا من السمات الدرامية كلعبة التنكر، والخداع البصري، والحيل الفنية .

إن الـذي دفـع (دليلة المحتالة) وابنتها (زينب) لهذ المسلك إنما مطالبتهما بالانصاف بإعـادة حقهمـا، فقـد انقطـع عـنهما الراتـب الشهري لرب الاسرة بعد وفاته ، ورغبتا في إعادتـه، ولمّـا لم يسـتجب لندائهما أحد من المسئولين، اتبعتا هذا الطريق، فها هي (دليلة) تـرتدي زي الفقـراء، وتتخـذ العـدة لأول ملعـوب ضـد ابن تاجر ثري يدعى (حسن شر الطريق) حيث تجتذبه إليها ثم تسرق كل ما يملك .

ب ـ دب عنصـر الاحلام[1] ، والتخيلات المبنية على الوهم بين أبناء الطبقة المطحونة في الليـالي، الأمر الذي أنتج لدينا قصصا تقوم على الطاقة الفنية التي تنتجها عوالم الأحلام، فـنجد أفـرادا يحـلمون أن يصـيروا بين ليلة وضحاها أغنياء ينعمون في رغد العيش كتلك الطبقة البرجوازية الهانئة.

أما فاروق خورشيد فيقول في معرض حديثه عن الحلم كعنصر درامي :

لقد دفعهم إحساسهم باستحالة الوصول إلى العدل، والحرية، والرخاء في الواقع، إلى الاسـتعانة بعـالم الأحـلام، ويكفيـنا تمثـيلا لذلك حين رأت السلطة ذات ليلة وبأم عينها فقـيرا، يُصـرح بحـلمه العظـيم أمـام الناس، وكان حلمه أن يصبح حاكما للبلاد وهو أبو الحسن الخليع.

---

(١)في مدرسـة عـلم الـنفس التحلـيلي، ورائدهـا (يونـج) تمت الاستعانة بالحلم في تفسير الحكاية الخرافية، إذ أن الاحلام، والحكايـة الخرافية من وجهة نظر (يونج) تحتوي جميعا على عناصر الدراما، وهي العرض، والنقد، والتحول، والنتيجة، كما أنهـا تحـتوي عـلى الانمـاط الأصـلية التي تتضح في شكل خيالات، وصور تنظمهما قوة التخيل) انظر: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، لـ ـ نبيلة إبراهيم (ص :١٣٦)* .

(والحـلم يلعـب دورا هاما في الموروث الشعبي إذ يتقدم دائما لينبه إلى الأحداث، ويؤشر إلى مظان الخطر، أو مظان الانتظار ..، وهـو بهـذا يقـدم دراميا للأحـداث، ويتيح الفرصـة للتفسـير، والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التي وردت في الحكايات الشعبية العربية القديمة، والقريبة على وجه السواء ..، والواقع أن قصص الاحلام في الموروث الشعبي العربي هي أقـرب أنـواع القصص إلى المضمون الدرامي بما هي صراع الانسان مع القدر، وبما هي محاولة من الانسان للفكاك من قيوده الـتي تحـد من معنى وجوده الانساني الضيق، وبما هي تفسير، وتمرد على عجز الانسان أمام القوى الفاعلة في وجوده، والتي لايملك سطوتها، وقوتها، واهميتها) انظر:الموروث الشعبي، لـ ـ فاروق خورشيد (ص: ٦١) / دار الشروق ـ بيروت / ط١ / ١٩٩٢م .

يمثل هـذا الحضور المكثف للأحلام والتخيلات في الليالي تحقيقا لرغبة مكبوتة في مـنطقة اللاشـعور، لـدى الطـبقات المطحونة، وانعكس ذلك على الكاتب المسرحي الذي تـتحقق إفادتـه مـن هـذه الطاقـة " فـيما يبدعه من نتاج فني، يجده سبيلا ليفرغ فيه شحنته النفسية،والفكرية على حدٍ سواء"[1].

جـ - ويـأتي ضـمن سـياق النتائج التي ولّدها صراع الأغنياء، والفقراء أسلوب اتبعته اللـيالي في تحقـيق طموحات الطبقة المطحونة، إلا أننا نراه أبعد ما يكون عن روح الدراما، لاسيما في مفاهيمها الحديثة، وقد تمثـل هذا الاسلوب في طريقتين هما :

الطريقة الأولى :

تظهـر بشـتى تجلـياتها في حكايـة (جـودر)[2] ، والذي كان من شدة الفقر، والعوز يتقاسـم الرغـيف مـع أمـه، وفجـأة يجد نفسه متورطا في أمر لــم يحسب له حسابا، فكنز (الشـمردل) ذلك الكنز العظيم، مرصود باسم شخص معين لا يفتح إلا له، ومن عجب أن يكـون هـذا الشخص هو (عمر) الصياد الفقير، حتى إذا وصل جودر إلى الثراء انبرى القـاص إلى وصـف مـا كـان يكبـت مـن شعور نحو ذوي الثراء في هذه الدنيا، ها هو ذا التاجر جودر يأمر باحضار كل ما في خزائن الملك فيصبح الملك مفلسا، وهؤلاء طـواشي جـودر يتجـبرون بدورهم على خدم السلطان فلا يـقـفون لهـم احتراما، ويردونهم أقـبح رد، وجـودر يتعسـف فـلا يـأتي إلى السـلطان، وإنما يطلب أن يأتي السلطان إليه . .[3]، وتستمر على هذه الشاكلة أفعال الانتقام ضد الاغنياء .

الطريقة الثانية :

وهي التي تقوم على العنصر " الخارق " بظهور شخصية مساعدة للفقير، بحيث تقوم بـنقله مـن حـياة العـدم والبؤس، إلى حياة الثراء والرفاهية، وغالبا ما كانت الليالي تصور

---

(١) الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، للدكتور عبدالقادر فيدوح، (ص: ٤..)، مرجع سابق .

(٢) انظر ألف ليلة وليلة / حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخويه / الليلة ٦,٨ / الجزء الثالث / (ص :٢٥.) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٣) ألف ليلة وليلة، لـ . سهير القلماوي (ص : ١٥٦) .

هـذه الشخصـيات المسـاعدة بجن وعفاريت، تماما كما حدث لمعروف الإسكافي، حيث فر هاربـا مـن ضـيق ذات الـيد، ولجأ إلى مكان يسكنه عفريت، وأزعج أنينه العفريت فخرج إلـيه، فاشـتكى معـروف مصـيبته إلـيه فسـاعده بـأن أخذه إلى بلاد بعيدة لاتصل فيها إليه زوجته طويلة اليد واللسان، وهناك وجد الثروة والثراء.

ونظـرا لأهمـية هـذا الـنوع مـن الصراع ـ صراع الأغنياء والفقراء ـ فقد أفضى إلى شكلين على الصعيد المسرحي يحددهما (فاروق خورشيد) في قوله :

" إن صـورة الطحـن الاجـتماعي الذي تعيشه الطبقات الفقيرة، وأملها في الخلاص مـنها، كانـت مجـال أعمال مسرحية كثيرة خرجت في مستوى المسرح الشعبي على تقديمها بصـورتها الشـعبية في اللـيالي، بيـنما ظلـت في المسارح الجادة صورة فكرية لقضايا ذهنية عالية القيمة، والاثنان في الحقيقة وجهان لعملة واحدة . . ، فالتنظير الفكري يستمد مدده دائمـا مـن الصـدق الفـني في تصـوير الصراع الذي يخوضه ؛ الشعب لتحقيق التوازن بين ماهو موجود وبين ماهو أمل . . "[1] .

٣ : الصراع بين الأخيار والأشرار :

النتيجة الحتمية لثنائية الخير والشر ظهور نوع من الصراع يقوم على البطولة الفردية الممـثلة لـلخير، أو الممـثلة للشر، لذا نجد الانقسام إلى أحد طرفين سمة من سمات أبطال اللـيالي، فالأبطـال الأخـيار يحملـون سمـات خاصـة بهـم، والأبطـال الأشرار لهم أيضا سمـاتهم الخاصـة، ثـم إن هذه السمات المتباينة بين الطرفين أصبحت جوهـراً للصراع ، ومحوراً له .

ولعقـد مقارنـة بـين سمـات الطـرفين، يلزمـنا التأكيد على اهتمام الليالي بالسمات المادية الظاهـرة، وإهمالها إلى حد ما للسمات المعنوية، وذلك هو ديدن الحكايات الشعبية مـن حيـث مـراعاة القـاص العربي فيها لطبقة المتلقين لحكاياته، وهي في الغالب الطبقة الكادحة البسيطة، والتي لا تعطي الأشياء بُعداً فلسفيا .

---

(١) الموروث الشعبي، لـ فاروق خورشيد (ص : ١٩٨).

إن أول ما تطالعنا به الليالي صفة القبح، والجمال، فالبطل الخيِّر لايكون إلا جميل الوجه، حسن المظهر، باهي الطلّة، بل ربما وصفته بشكل مبالغ فيه، ومن ذلك قول شهرزاد واصفة أحد أبطال لياليها:

" قال جعفر : أعلم يا أمير المؤمنين أنه كان في مصر سلطان صاحب عدل وإحسان، له وزيرعاقل خبير، له علم بالأمور والتدبير، وكان شيخا كبيرا، وله ولدان كأنهما قمران، وكان الصغير أميَز من الكبير في الحسن، والجمال، وليس في زمانه أحسن منه، حتى إنه شاع ذكره في البلاد، فكان بعض أهلها يسافر من بلاده إلى بلده لأجل رؤية جماله"(١).

ولم يكن عبثا جعل الأصغر في الحكاية أكثر حسنا وجمالا، إنما لكونه ممثلا للخير، فهو أخير من أخيه ، وبهذا يكون الجمال في الحكاية الشعبية جزءا من الخير .

وعلى العكس تماما في تصويرها للشرير " فهو بالغ منتهى الشر في كل أوصافه، حتى في أوصافه الجسمية التي تكون جزءا لا ينفصل عن شره "(٢) .

ومن جهة ثانية فالحكاية الشعبية لا تنتهي إلا بانتصار الأخيار على الاشرار(٣) ، حتى وإن حقق الشرير بعض الانتصار في البداية، إلا أن النهاية حتما ستكون لنده. وللحكاية الشعبية رسالة أخلاقية بحته في ذلك الأمر، فهي ترمز بهزيمة الشرير إلى هزيمة الشر برمته، أما انتصار من يمثلون الخير، فرمز إلى إعلاء كلمة الحق، والمثل العليا في الحياة.

---

(١) انظر: الف ليلة وليلة / حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين / الليلة ٢. / الجزء الاول / (ص : ٨٥) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٢) ألف ليلة وليلة، لـ ـ سهيرالقلماوي (ص : ١٨٨) .

(٣) نزعم أن هذه النهايات بعدا دراميا قد يثير فينا شيئا من التوحد مع شخصية البطل الممثل لعنصر الخير، ولنستشهد هنا بالتحليل النفسي الذي عرضه (برونو بلتهايم) لقضية انتصار الخير على الشر في الحكاية الشعبية حيث يقول (وليس الانتصار النهائي للفضيلة هو ما يدعم أخلاقية القصة بل كون الطفل يعجب بالبطل ويتوحد معه في كل تجاربه، ويفضل هذا التوحد والتماثل يتخيل الطفل أنه يتقاسم معه كل الآلآم خلال محنته وانه يتغلب معه ايضا في اللحظة التي تنتصر فيها الفضيلة على الشر) انظر:التحليل النفسي للحكايات الشعبية، لـ ـ برونو بتلهايم (ص: ٢٨) / ترجمة طلال حرب / دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت / ١٩٨٥م .

ويضاف إلى هذه السمات غلبة الأخيار على الأشرار في أعدادهم، فلا تكاد تجد في القصة إلا شريرا أو اثنين، أما الباقون فأخيار يساعدون بعضهم بعضا .

وإذا كان مصير البطل المُمَثِل للخير سيؤول حتما إلى النصر، فإنه سيحصل أيضا على كل ما يطمح إليه، فإذا أراد الجاه حصل عليه، وإذا أراد الزواج ببنت السلطان فهي دون شك من نصيبه، وعلى العكس في أمر معاقبة الشرير ، حيث نجد كل الأ-شرار في قصة (عمر النعمان) يلقون ما يستحقون من جزاء واحدا تلو الآخر، وفي مجلس واحد وفي سرعة عجيبة غريبة، وكأن الأمر فيه تصفية حساب بين القاص وبين هؤلاء الأشرار، فلا يترك شريرا دون أن يشفي غليل السامعين فيه .بين تضاعيف كتاب الليالي حكاية تمثل هذا النمط من الصراع بصورة دقيقة، وبإسلوب إبداعي مبهر، ففيها شخصيتان متناقضتان هما (أبو قير) وهو صباغ، والثاني هو (أبو صير) وهو مزين، وهما جاران لبعضهما البعض، وكان الأول نصابا، كذابا، صاحب شر قوي، يصفه القاص في الليالي قائلا عنه :

" كأنما صدغه منحوت من الجلمود، أو مشتق من عتبة اليهود، لا يستحي من عيبة يفعلها بين الناس "[1].

بينما كان الثاني على العكس في كل شيء في أدبه، وأخلاقه، وتصرفاته، إلا أن الحكاية تجمع النقيضين، لتخلق لنا صورة واضحة لصراع الأخيار والأشرار، وتعطي درسا في بناء الشخصية بكل أبعادها الفنية .

وإذا عدنا إلى الدراما وبحثنا عن هاتين الشخصيتين، وجدناهما ركيزة رئيسة فيها، فالشخصية الشريرة هي " الشخصية الرئيسة المعارضة، أو المنافسة للبطل المسرحي، وقد يوصف الخصم بالشر، ويكون في العادة شخصاً قوي الإرادة، أو الجسم، أو هما معا،

---

(١) ألف ليلة وليلة/ حكاية ابي قير وابي صير/ الليلة رقم ٩٢٧/ الجزء الرابع / (ص: ٢٥٩) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت

وهـذه القـوة هـي التي تؤهله لمنازلة الشخصية المحورية، ومناضلتها، والتي تكون في العادة قوية، وقويمة السلوك أيضا "[1] .

وحري بنا أن نعود إلى نماذج الخير والشر ـ التي قدمتها الأسطورة، كونها ساهمت في صـنع اللـيالي، وكذلك في صنع الفن المسرحي ـ وسوف نلاحظ كيف انها كانت أصولا لنماذج العديد من الشخصيات الشهيرة في المسرح، والتي اعتمد الفن المسرحي منذ بداياته على قوالبها الثابته، ومن هذه النماذج الشريرة ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ مايلي :

١ـ شخصية زوجة الأب :

حيـث تلعب هذه الزوجة، وبناتها الشريرات دور الشر في حياة أبـــناء الأب بعد زواجه من امراة أخرى .

٢ـ شخصية الحاكم الطاغية :

وهو الذي يهمل مصالح قومه في سبيل متعته الشخصية .

٣ـ شخصية العبد الشرير :

" وهوالـذي تسـيطر علـيه شهواته حتى يرتكب في سبيلها الجرائم، في قسوة رهيبة، فالعـبد في حكاية (عمر النعمان) يراود(الأميرة إبريزه) عن نفسها، وهي تستعد للوضع، فلما ترفض يقتلها بقسوة "[2] .

٤ـ شخصية العجوز الماكرة :

وهي تقوم بأدوار كثيرة بهدف صنع الشر، حتى إنها قد تلعب دور الشيطان كما في حكاية عمر النعمان .

٥ـ شخصية الصديق الخائن :

وهو الذي يبيع أسرار صديقه في سبيل الحصول على المال، أو مركز ما .

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ . إبراهيم حماده (ص :٩ , ١) .

(٢) الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، لـ . عصام بهي (ص: ٣٩)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٦م.

٤ : الصراع بين الإنسان ونفسه :

ظلّت الدراسات النقدية في تحليلاتها للحكاية الشعبية تركز على قضاياها المادية، والتي ترتبط بشكل مباشر بما يهم الجماعة، ولم تكن توجه عنايتها، واهتمامها لخفايا النفس البشرية، أو ما ينتاب الإنسان من صراعات مع ذاته، وفي رأينا أن ذلك هو الوجه الآخر، أو الوجه الخفي لمغزى الحكاية الشعبية.

لقد أدى التطور العلمي، إلى ظهور عدد من مدارس التحليل النفسي، والتي تمت الإفادة مما قدمته من دراسات في مجال الحكاية الشعبية، وفي تحليل مغزى رموز الأدب الشعبي، وعلى رأسها رموز الحكاية الشعبية .

ومن أهم هذه المدارس " مدرسة (فرويد)[١] ، وهي التي تسمى بمدرسة التحليل النفسي، وأما المدرسة الثانية فهي مدرسة (أدلر)[٢] التي تسمى بمدرسة علم النفس الفردي، وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة (يونج)، وهي التي تسمى بمدرسة علم النفس التركيبي ،أوعلم النفس التحليلي "[٣] .

لقد وجهت هذه المدارس الأنظار إلى البعد الرمزي في الحكاية الشعبية، وصادف أن توافق هذا الأمر مع ظهور عدد من الاتجاهات الحديثة، والتي انصبّ تركيزها على سبرأغوار النفس البشرية من أجل عرض ما يعتورها من صراع داخلي عميق، "

---

(١) فرويد : (هو سيغمنت فرويد (١٥٨٦ ـ ١٩٣٩م)، طبيب نمساوي، مؤسس علم التحليل النفساني، درس أهمية الدوافع اللاشعوريه، والعوامل الجنسية، لاسيما في طور الطفوله، من كتبه (تفسير الأحلام)، (قلق في الحضارة) و (ثلاثة ابحاث في الجنس) انظر: المنجد (ص : ٤٧)/ المكتبة الشرقية ـ بيروت / ط٢/ ١٩٩٧ .

(٢) أدلر : هو (ألفرد ادلر (١٥٨٦ ـ ١٩٣٩ م) طبيب عقلي نمساوي، مؤسس مدرسة علم النفس الفردي، يعارض التحليل النفسي الفرويدي في تضخيمه للجنس مؤكدا بالعكس دور الانا الشعوري، وفاعلية الاهداف في مقابل العوامل الطفلية .. من مؤلفاته (علم النفس الفردي عملا وعلما)، و(الجبلة العصابية)، و(فهم الطبيعة البشرية) انظر : الموسوعة العربية الميسرة (ص: ١..)

(٣) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، لـ . نبيلة إبراهيم (ص: ١٣٣) .

كالدراما النفسية"[1] على سبيل المثال، أو " كالمسرحية الرمزية "[2]، أو ما يقدمه المسرح التجريبي من تجارب مسرحية تمحورت حول تفسير الظواهر بأسلوب نفسي بحت .

وبوجود هذه الاتجاهات المسرحية، لم يعد صراع الإنسان قائما على مواجهة مع الآخر، بل ربما يدخل في صراع كبير مع نفسه بكل ما تحمله من متناقضات ، وما تؤمن به من مبادىء، وبما لديها من رغبات، وبكل ما تصنعه فيها الحياة من ضغوط وعقد .

وفي الليالي العديد من هذه الصور، بيد أنها بحاجة إلى جهد مضاعف للعثور عليها ؛ بكونها وقعت تحت وطأة الحكاية الشعبية، ومنهجها المحتفي دائما بالماديات والأمور الظاهرية، ولكن ماذا لو تساءلنا عن عدد من الظواهر، التي قصتها لنا شهرزاد في حكاياها !! وماذا لو حاولنا اقتفاء الظاهرة النفسية لتلك المواقف !! ، ثم بعدها بحثنا عن تجليات ذلك في المسرح العربي !!

وعلى سبيل المثال :

- ألا يوجد صراع نفسي معقد بين شهريار الملك، وبين ذاته حينما صارت لديه تلك الرغبة العارمة في القتل، والتنكيل بكل عذارى مدينته؟[3].

وبحسب تفسير (فرويد) فإن " المشكلات النفسية تنشأ من جراء التفاوت في نسبة امتزاج الغرائز، فزيادة العدوان الجنسي زيادة مفرطة تحول المحب إلى قاتل من أجل اللذة الجنسية . . "[1] .

---

(١) (هي المسرحية التي تعالج مشكلات عقلية أو موضوعات تتعلق بعلم النفس وكشوفه) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ . إبراهيم حماده (ص: ١٢٥) .

(٢) (هي التي ترمي إلى تجسيد أفكار مجرده، ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغية تفسير الحقيقة النفسية أو الخلقية ..) انظر: المرجع السابق نفسه (ص : ١٣٩) .

(٣) انظر توظيف الكاتب المسرحي (علي احمد باكثير) لشخصية شهريار في مسرحية (سر شرزاد) وفيها سعى الكاتب إلى تحرير شهريار، على ان يقوم هذا التحرير على أساس نفسي، إذ جعل حادث الخيانة الزوجية من زوجته الاولى (بدور) قائم على رغبتها في وضع شهريار في اختبار للوقوف على مدى حبه لها، وغيرته عليها، إلا ان النتيجة كانت عكسية، بل كارثة أدت إلى إعدام بدور والعبد والانتقام من كل البنات، وأتت شهرزاد راغبة في حل هذه العقدة فدبرت حادث خيانه آخر كان بشكل متقن . انظر: مسرحية سر شهرزاد لـ . علي أحمد باكثير / مكتبة مصر.

- ما الصراع النفسي الذي يحتدم في أعماق نفس السندباد، والذي دفعه بعد أن رأى الموت بعينيه أكثر من مره إلى البحر من جديد، وإلى مغامرة جديدة ؟
- كيف يقوم ابن الطبقة الفقيرة بظلم الناس الضعفاء، أو من كان يوما ما واحدا منهم، يذوق مرارة الظلم، ويتجرع عذاب الذل مثلهم ؟ ألم يفعل ذلك الملك المؤقت (أبو الحسن الخليع) ؟، لاسيما أن " الشعور بالعداوة نتيجة من نتائج الإحباط، أو هو أحد دلالاته، أو حتى وظائفه "[٢] .
- إذا كانت الغيرة مرضا نفسيا، إذاً، ألم يكن هذا هو الذي دفع بزبيدة زوجة هارون الرشيد للانتقام من جارية مسكينة هي قوت القلوب، بإبعادها عن القصر ودفنها حية؟[٣] .
- ألم تكن هيمنة الحلم، والوهم نسقا مشكلا لشخصيات الليالي المطحونة ؟
- وهكذا نستطيع أن نتجه ببعض الشخصيات في الليالي إلى اتجاهات جديدة في الاستحضار المسرحي، اعتمادا على ما يعترك في دواخلها من صراعات نفسية متأججه، شريطة أن تكون هذه التوظيفات مبنية على دراسة متعمقة، لدى الكاتب لمدارس التحليل النفسي، وارتباطها بثنائية الحكاية الشعبية، وفن الدراما.

٥ : الصراع بين الرجل والمرأة:

ثنائية الرجل والمرأة في الوجود، قائمة منذ بداية الخليقة على إشكالية الصراع بينهما، وهذ ايضا ما يصوره الأدب الشعبي بين هذين الطرفين، منطلقا من مفهوم ان المرأة كانت سببا رئيسا في خروج الرجل من الجنة .

---

(١) الشخصية الشريرة في الادب المسرحي، لـ . عصام بهي (ص :٥٤) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص : ٥٦) .

(٣) وظفها ابو خليل القباني في مسرحية بعنوان (هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب)، ووظفها (سعد الله ونوس) في مسرحية (سهرة مع ابي خليل القباني) .

ونلتقي على الدوام بنفس الإشكالية في الليالي، فنجدها محورية، وأساسية، أو عقدة لا تحل بين الطرفين، فالرجل هو السلطة الذكرية الأبوية، ينازعه نقيض له، يتجسد في المرأة، أو دهاء المرأة، وكيدها .

وقد ازداد هذا الصراع قوة في الليالي، حين رسمت الحكايات تصور ما في ذهن كل طرف منهما عن الآخر، فأصبح الحكم على تصرفات كل منهما لا ينطلق إلا من خلال هذه التصور الثابت المعالم، فالرجل في ذهن المرأة سلطوي، فحولي، لا همّ له إلا قمعها، وجرها وراءه كما تجر الشاة ، لا كيان لها، ولا وجود لها إلا في معيته ، والمرأة في ذهن الرجل خائنة، لا همّ لها إلا الكيد له، والإيقاع به، وإذلال عزته، وتحطيم جبروته .

وعلى ذلك المنوال يقوم جدل المرأة والرجل في الليالي، وهو بحق " جدل تلتقي فيه الطبيعة بالشريعه، يلتقي فيه الحيواني، أو قل الجسدي بالإنساني . . . ، بنقيض آخر هو البعد الإنساني. أما بُعدها الآخر فهو التاريخي التشريعي، الواعي، هو بُعد الصراع، صراع الإرادات "(1).

ولم يقتصر صراع الإرادات هذا على طبقة اجتماعية بعينها، بل صوّرت الليالي صراع الملك والملكة، والثري والثرية ، والفقير والفقيرة، وكأنها بهذا التنوع في ضرب الأمثلة المختلفة المستويات تؤكد وحدويةالصراع، وإن اختلفت مستوياته الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية .

ثم إن السمة التي أكدتها الليالي كسمة رئيسة في المجتمع الذكوري إهتمامه بقضايا الجسد، والجنس، أما المراة " فهي مجرد وسيلة لإشباع نزوات النظام الأبوي السلطوي الذي يتحكم في مسار الليالي "(2) .

---

(1) التحليل النفسي والف ليلة وليلة، لـ . فرج أحمد فرج (ص: ١٢.) / مجلة فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / مج ١٢ / ع ٤/ ١٩٩٤ .

(2) الجنس والسلطة في الف ليلة وليلة، لـ . محمد عبد الرحمن يونس (ص : ١٧) .

وفي رأي البحث إن تلك الرغبة الجامحة لـدى الطرف الأول، والانكسار، والخنوع لـدى الطـرف الـثاني ليس مقصورا على مجتمع الليالي بل بتنا نراه متجليا بصور شتى في كـثير مـن المجـتمعات الإنسـانية ، لاسيما الحديثة والمعاصرة، والتي حولت المرأة إلى سلعة تقيـّم حسـب مواصفاتها الجسدية، فأن تكون موصوفة بوصف راوية الليالي[١] فلها في هذا المجتمع مكانة رفيعة، والعكس تماما .

وهـيهات أن تقـف المـرأة تجـاه هذه النظرة القاصرة مكبلة اليدين لذا قبلت النزال، وأعدت للرجل ما استطاعت من القوة، والدهاء، ودارت رحى المعركة على جميع أصعدة الحـياة، ومـــواقفهـا، فهـي تصارعه في الرغبات، والشهوات انتقاما منه[٢]، وتصارعه في عـلمه ودرايـــته[٣]، وفي كـبح جماح نزواته[٤] ، وفي قدرتها على الوفاء لحبه[٥]، وفي قوة شطارته، واحتياله(٦)، وفي قدرته على المحاربة، والفروسية[٧].

إنهـا لعـبة الوجـوه المتعددة، التي فرضتها رغبة التحدي بين الرجل والمرأة، فشهرزاد المـرأة الموازيـة لشهريار، " هي الخلاصة لكل بنات جنسها تقف بمواجهة شهريار الخلاصة

---

(١) تصف شهرزاد جسد المرأة قائلة (ولها خدان كشقائق النعمان، وشفتا ن كالمرجان والعقيق، وريقها أشهى من الرحيق يطفـيء مذاقه عذاب الحريق ... ولها صدر فتنة لمن يراه، فسبحان من خلقه وسواه، ويتصل بذلك الصدر عضدان مدملجان ...) انظر: المرجع السابق نفسه (ص : ٧١) .

(٢) نقصـد هـنا انتقامها من الرجل باتخاذ الحيوان عشيق لها كما ورد في الف ليلة وليلة / حكاية (وردان الجزار) / الليلة ٣٨١ / الجزء ٢/ (ص : ٣٤.) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٣) انظر الف ليلة وليلة/ حكاية الجارية تودد/ الليلة رقم ٤٢٩ /الجزء الثاني/ (ص : ٤,٥))/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٤) انظر حكاية شهريار وشهرزاد / ومحاولة شهرزاد الوقوف متصدية لرغبة شهريار الجامحة في قتل بنات المدينة .

(٥) انظـر حكاية خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق / الليلة رقم ٣٣٧ / الجزء الثاني (ص : ٢٨.)/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٦) انظر حكاية احمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة وبنتها زينب / الليلة ٦٤٥ / الجزء الثالث / (ص : ٢٩٧)/ دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٧) انظـر حكايـة علي نور الدين مع مريم الزنارية / الليلة رقم ٨١٥ / الجزء الرابع / (ص: ١١١) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

لكل من سبقوه من الملوك "[1]، وهذا ما أفاد منه المسرح العربي ، وكرر استحضاره بوجهات نظر مختلفة،

فالكاتب سليمان الخزامي ـ على سبيل المثال ـ (في مسرحية " الليلة الثانية بعد الألف " يقترب أكثر من حكايات ألف ليلة وليلة، وما تتشبع به من مفاهيم نسقية، خاصة بالحكم، والسلطة، والصراع بين هيمنة الرجل، وهيمنة المرأة ، (نسق الذكورة، نسق الأنوثة)[2] .

ثانيا : البطولة الشعبية :

البطولة الشعبية هي تلك " الشخصية التي ابتدعتها الجماعة لتكون نموذجا لكل أفرادها، يمثل أفضل قيمها، وأفضل ما تتمناه، وهو نمط متميز، يجمع ما بين خصوصيته الذاتية، والشمولية المتميزة للنموذج الجمعي للبطل كما ابدعته الجماعة، وبالتالي يجمع ما بين مشكلتة، أورغبته الذاتية، ومشكلة، أو رغبة الجماعة التي تريد تحقيقها من خلاله"[3].

ولنا في أدبنا الشعبي عدد من حكايات البطولات، والتي ارتبطت بحياة فرد واحد من أفراد المجتمع، إلا أنها عبّرت من خلاله عن كيان الأمة، باتخاذه رمزا لها، ومرآة تعكس آمالها وتطلعاتها، وبوصفه ممثلا لقدرتها على مواجهة القوى المعادية ودحرها .

والحكاية الشعبية حينما تتناول بطلا من هؤلاء الأبطال المرتبطين بالشعب، إنما تفصّل لنا سيرة حياته، وتسقط ما فيها من أحداث على المجتمع بكل عناصره وفئاته، ولذلك صار لهذه البطولات شأنها الرفيع في مد الدراما بعنصر موضوعي فريد من نوعه، أطلق عليه إريك بنتلي : النمط الأعلى فقال :

---

(١) المساحة المختفية، لـ . ياسين النصير (ص : ١٤٦).

(٢) حضور التراث في النص المسرحي في الكويت، للدكتور إبراهيم عبد الله غلوم (ص : ٣٣) .

(٣) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ . كمال الدين حسين (ص : ٥٣).

" إن شخصية النمط الأعلى تنمّط الأشياء الأكبر، والخصال التي هي أكثر من مجرد صفات سلوكية صغيرة مميزة "[1] ، ومن هذه الأنماط العليا التي استقرت في ذاكرتنا، وبتنا نتخذها طاقة معنوية تشحذ فينا الهمم، وتثيرها، والليالي لا تخلومن ظاهرة كتلك، فقد أفسحت مجالا كبيرا لحكايات البطولة الشعبية، وإن تفاوت طولا وقصرا، إلا انها وبصورة عامة اتخذت شكل ما يسمى علميا بالسير الشعبية[2] ، والتي تعبر عن حقيقة ما يسود مجتمع الليالي" من نشاط إما نحو البناء والتطوير، وإما نحو الهدم والتخريب)[3] .

وبتأكيد البحث على وجود الصراع، والصدام بين أطراف الخير وأطراف الشر في هذا المجتمع، يؤكد في الوقت نفسه أن البطل الشعبي صورة لتأزم هذا الصراع " فالمجتمع المتأزم غير المستقر، الذي تلتقي فيه العلاقات بين أفراده حول معاني الصدام يقدم لنا في أعماله الأدبية بطلا تنعكس فيه كل صور هذا التأزم، ويقرب فيه البطل من بطل الأسطورة، الذي يقف عاريا أمام القوى الكبرى المتسلطة، التي يحاول أن يخلق بينه وبينها نوعا من التوافق، كما يحاول أن يحدد موقفه منها في مجالات الصراع التي يجد نفسه في مركزها "[4].

وأما من حيث مصادر البطولات الشعبية في الليالي، فتعود إلى أكثر من مصدر، لقد أحال القاصّ الشعبي بعض الشخصيات التاريخية إلى نماذج للبطل الشعبي، كما حدث في حكاية (عمر النعمان)، وجعل بعض شخصيات الشطار، والعيارين ترتقي إلى مرتبة البطولة الشعبية، كشخصية (علي الزيبق)، واتجه ببعض شخصيات القصص الديني إلى الاتجاه نفسه كشخصية (الخضر) عليه السلام .

---

(١) الحياة في الدرامه، لـ . إريك بنتلي (ص : ٥٢).

(٢) تعرف السيرة الشعبية بأنها تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث في عصره، أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب أو الانسانية دورا ذا أثر .. وهي أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها، وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعي وموقفه من الحياة..) انظر: فن كتابة السيرة الشعبية، لـ فاروق خورشيد ومحمود ذهني (ص: ٣٣)/ منشورات إقرأ ـ بيروت / ط٢/ ١٩٨٠م .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص : ٢١).

(٤) المرجع السابق نفسه (ص : ٢١).

وسـواء جـاء هؤلاء الأبطال عبر التاريخ، أو عبر الواقع الاجتماعي، أو الدين، فإن القاص العربي الشعبي في كتاب الليالي أرفد قصصهم بطاقة درامية كبيرة، حين قـرّبها من الحس الشـعبي القـابل لشـروط الدراما ومناخاتها، وحين جعلها جزءا لا يتجزء من حياة الـناس، حتى إن بعض النقاد عوضوا التراجيديا العربية بوجود السيرة الشعبية " فعجبا أن أجهضـت التراجـيديا العربـية قبل أن تكتمل لتحل محلها السيرة الشعبية التي يحمل بطلها سمـات تجمـع بـين الملامـح الأسطورية، وبين نوع من الذاتية هو موقف البطل المعبر عن قطاع بعينه من قطاعات المجتمع "[1].

والبحث يرى صواب هذا الرأي وموضوعية طرحه، لكون البطولة الشعبية تكتسب دراميـتها مـن خلال المضمون أولاً والبنية ثانياً، فشخصية البطل، وخصوصياته، وقضاياه، ومـيادين الصـراع مـاهي إلا عناصـر درامـية حملـتها البطولة الشعبية ؛ لتتقدم إلى مصاف التراجيديا المسرحية .

في الليالي، حين رسمت المخيلة الشعبية بطولة (علي الزيبق)، أكسبته صفات البطل الشـعبي بكـل معانـيها، فهـو داهية في سرعة بديهته، وذكائه، حتى إن اسمه لم يسلم من مبالغة الوصف، فهو كالزيبق، الذي لا يمكنك اصطياده في بقعة محددة .

يقول راوي حكاية الزيبق :

" وأمـا مـا كـان مـن أمـر علي الزيبق المصري، فإنه كان شاطرا بمصر في زمن رجل يسـمى (صـلاح المصـري) مقـدم ديوان مصر، وكان له أربعون تابعاً، وكان أتباع صلاح المصـري يعملـون للشاطر علي ملا عيبا، ويظنون أنه يقع فيها، فيفتشون عليه فيجدونه قد هرب كما يهرب الزيبق، فمن أجل ذلك لقبوه بالزيبق المصري "[2].

وعلـي الزيـبق بطـل شجاع ينتصر للمظلوم، ويستجديه الآخرون أملا في نصرته، " فهـذا بـدوي قاطع طريق يسطو على قافلة أحد الصالحين، فيستنجد بعلي وكان في طريقه

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٠).

(٢) انظر ألف ليلة وليلة/ حكاية علي زيبق المصري/ الليلة ٦٦٣/ الجزء الثالث/ (ص: ٣١٨) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

قاصدا بغداد، فانتصر له الزيبق، وقتل هذا البدوي العاصي، ثم رفع رأسه على رمح، وانقّض على رجاله فهزمهم وولوا الأدبار "[1].

وما يزال علي الزيبق يدفع ضريبة شعبيته، فيتعرض للاختبارت، والمواقف الصعبه، وإن اختلفت المسببات إلا أنه في جميعها يحقق ما يأمله فيه الشعب، بخروجه منها منتصرا، ظافرا بالعزة، والكرامة، والغلبة .

والواقع أن لتلك الاختبارات التي يتعرض لها البطل الشعبي في حياته أهمية كبيرة " في اختبار قدرته على القيام بعمل يبدو مستحيلا، أو التغلب على عدو عنيد، أو التخلص من مأزق حرج، أو العثور على شيء نفيس دونه الأهوال "[2].

وتزداد هذه اللمحة موضوعية، وقيمة فنية، حين صور لنا القاص العربي خصوم (علي الزيبق) بهؤلاء المتغرطسين، حماة السلطة الحاكمة المستبدة، وأعوانهم ممن يبطشون بالضعفاء من الشعب، ومع وجود هؤلاء، وقوة جبهتهم نجد علي الزيبق قد حقق الحلم، وانتصر عليهم فصارت له حظوة عند الخليفة، ومكانة رفيعة[3] .

إن القيمة الدرامية في موضوع هذه البطولات يوازيها الأسلوب الفني الرائع الذي قدمت به حياة البطل، حيث إن دقة التصوير، وروعة الوصف، وبصرية المشهد الدرامي، وهي ملامح رئيسة في حكاية البطولة الشعبية، ويرفدها فن " تمثيل الادوار "، أولعبة التنكر، فقد تنكر الزيبق في صورة طباخ[4] ، وظهر في صورة إمراة حامل[5] . مما يقدم لنا مواقف درامية متكاملة، تنتجها قدرة هؤلاء الأبطال على التحول، والتنكر، والتجسيد

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٢٢).

(٢) الشطار والعيارين في التراث العربي، لـ . محمد رجب النجار (ص : ٤٣٢).

(٣) قال راوي الليالي (فوهب الخليفة لعلي المصري قصر اليهودي بما فيه، وقال له : تمن ياعلي، فقال : تمنيت أن أقف على بساطك وآكل من سماطك، فقال الخليفه : ياعلي هل لك صبيان ؟ فقال له : أربعون صبيا ولكنهم في مصر، فقال الخليفه : أرسل إليهم ليجيئوا من مصر، وأمر الخازندار أن يعطي لعمار عشرة الآف دينار ليبني له قاعة بأربعة لواوين وأربعين مخدعا لصبيانه، ورتب له جامكيه، وجعل له سماطا في الغداء وسماطا في العشاء ..) انظر: ألف ليلة وليلة / حكاية علي زيبق المصري / الليلة ٦٦٣ / الجزء الثالث / (ص : ٣٤٥) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٢٨) .

(٥) المرجع السابق نفسه (ص : ٣٣٣) .

الكـامل لشخصيات تتنكر في ثيابها ولغتها "[1] ، كما أنها تكسب هذه المادة الدرامية قدرة فائقة على إشاعة الجو الفكاهي، وإمتاع المتلقي .

وانطلاقـا مـن هـذه التفاصـيل الدقـيقة لحـياة البطل، وممارساته، يتكون لدينا مسار حـياتي شـامل، يتـنقل فيه البطل من مرحلة إلى أخرى، وقد تعددت التقسيمات النقدية لمـراحل حـياة الـبطل، إلا أنهـا جميعا تصب في قالب واحد، فالدكتور محمد رجب النجار يرى أن مراحل حياة البطل الشعبي تمر في مرحلة الميلاد المعجز، مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابـية " المـرحلة الهامشـية "، مـرحلة الاعـتراف الاجتماعي " البطولة الاجتماعية "، مرحلة الاعتراف القومي " البطولة القومية "، مرحلة الاعتراف الديني " البطولة الدينية "، مـرحلة الاعـتراف الكونـي " الـبطولة الإنسانية "، مرحلة الموت المعجز " نهاية من صنع القدر " "[2] .

وبهـذا الطـرح التسلسـلي الدقـيق، وهـذا الرسـم الفـني المـتقن الـتي تقيمه الليالي لشخصـية البطل الشعبي، تكتسب هذه الخاصية قيمتها في الحضور الدرامي، فهي من جهة انموذج حي يحتذيه الكاتب المسرحي في فنية رسم شخوص أبطاله، ومن جهة ثانية هي ثيم للعديـد مـن القضايا السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، التي لا ينفك المسرح الجاد عن تناولها.

****

(١) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ . كمال الدين حسين (ص : ٦٢) .

(٢) التراث القصصي ، لـ . محمد رجب النجار (ص : ٨ ,٣) .

الباب الثاني

الجانب التطبيقي

حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي

أشكال حضور
(ألف ليلة وليلة)
فى المسرح العربى

لم يكـن لجـوء الكاتـب المسـرحي العربي إلى مخزون الليالي هو الأمر الموجِّه بل هو الوضـع الطبيعي في ظـل ما كشف البحث عنه من طاقات درامية، قوية الحضور، ويسيرة الاستدعاء، والتي استغـرقت من البحث بابه الأول بأكمله، بالإضافة إلى كون الأخـذ عن التراث تقليداً مسرحياً قديماً اعتادته المسرحية منذ نشأتها الأولى.

إن الأمر المُوَجِّه حقا، هو كيفية حضور الليالي في النص المسرحي العربي، بما أنتجه من أشكال، وقوالب، تنوعت عبر مسيرة المسرح العربي منذ بواكيره الأولى، وحتى تجاربه الراهنة، وفقا لعدد من الاعتبارات والبواعث .

وقـد تباينـت الدراسـات الـنقدية حـول أشـكال هذا الحضور، وحول أساليبه، كما تعـددت التسـميات الـتي أطلقها الباحثون على كل شكل مسرحي كان التراث فيه عمودا فقـريا، وعلى الرغم من تعدد تلك الأشكال وتسمياتها، فقد رأينا أنها تصب في مسارات متقاربه .

يقول فاروق خورشيد محاولا تحديد هذه الأشكال :

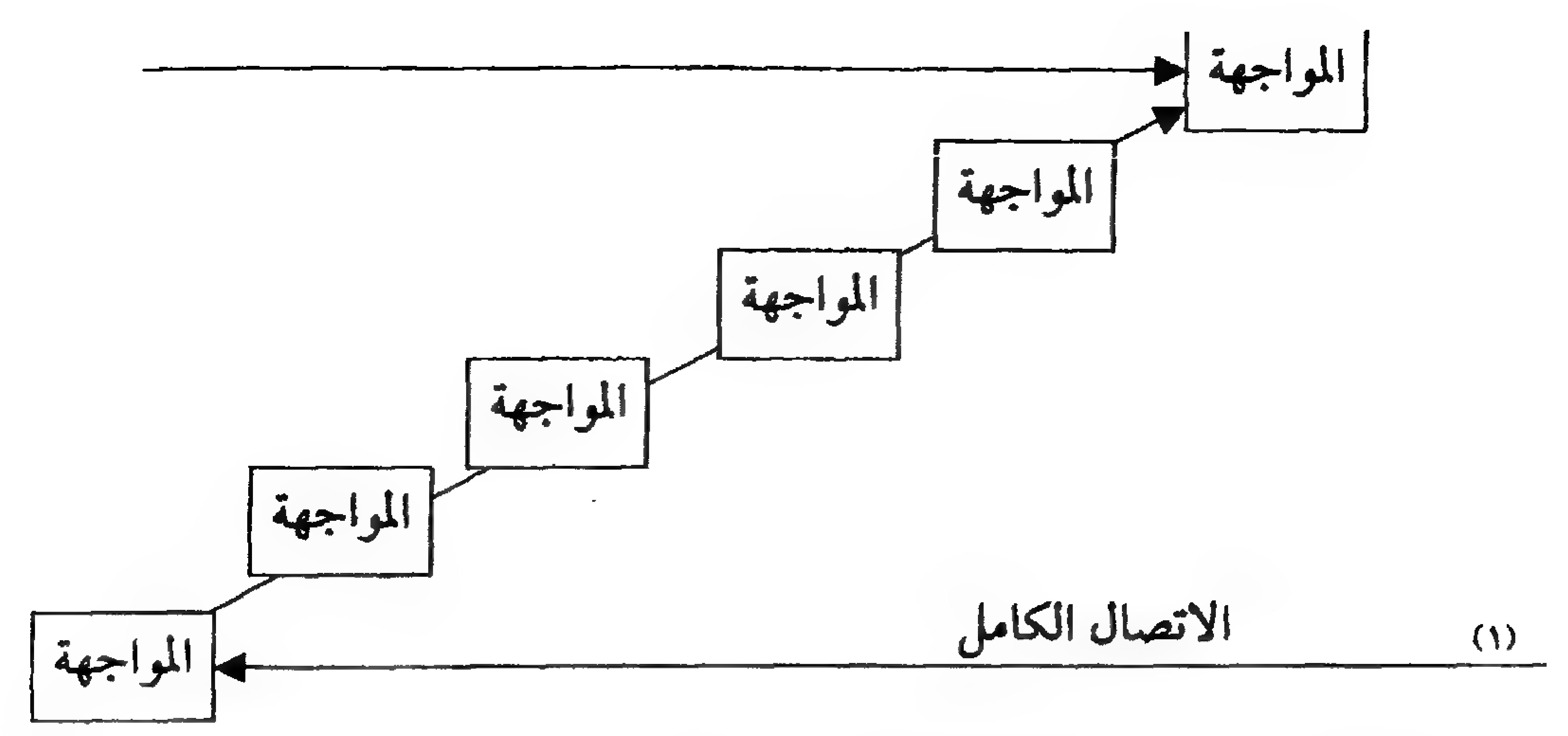
" لقـد اسـتوحت بعـض الأعمـال المسـرحية هـذه المصـادر، بعضـها مَسرَحَ الحدث واكـتفى بهـذا، وبعضـها أضـاف إلـيه إسـقاطات معاصـرة، وبعضـها استقى من الشكل الملحمي لها، والبعض استلهمها ليقدم أعمالا مسرحية متكاملة" [1] .

أما عـزالدين اسماعيل فـيحدد مسـارا تصاعديا لحركة استلهام التراث الشعبي في المسرح العربي، ويعبّر عنه في الخطاطة التالية، التي وضع فيها قطبين لهذا الاستلهام بينهما عدد من المحطات :

وتـسـمي دراسـة ثالثة أجريت على المسرح المصري مراحل تعامل الكاتب المسرحي العربي مع التراث في ثلاث مراحل هي :

---

(١) الموروث الشعبي، لـ. فاروق خورشيد (ص: ١٤١) .



" مرّ المسرح المصري في علاقته بالتراث بثلاث مراحل متميزة، تمثل تطورا فكريا من النقل، إلى النقد، أي المحاكاة السلبية، إلى إعمال العقل، والتقييم الإيجابي . . ، أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة التمجيد، ويمكننا أن نطلق على المرحلة الثانية ـ مع بعض التجاوز ـ اسم المرحلة التراجيدية، فتركز التراجيديا على البطل الفرد في وحدته الوجودية، وفي صدامه مع المطلق، سواء كان نظاما كونيا، أو ناموسا أخلاقيا . . ، أما المرحلة الثالثة التي تتداخل زمنيا وفكريا مع المرحلة الثانية، فهي مرحلة الوعي النقدي، والتوعية النقدية المباشرة بالتراث . . »[1] .

ويؤكد البحث بأنه لا ينظر إلى هذا الحضور من المنطلق الذي رددته بعض الرؤى النقدية، أو بعض الدراسات، خاصة التي همّشت الصيغ التراثية وعدّتها عناصر مكملة في التجارب المسرحية العربية وبررت ذلك بمبررات، وأسباب سبق الحديث عنها .

وحيث كان همها الأول الربط بين الحكاية الشعبية، وبين المسرح بدافع تأكيد هذه العلاقة، دون النظر إلى ما أحدثته من آثار، وما جلبته من مستجدات، وما تركته من ظواهر، وإلى التقنيات المسرحية المتعددة التي كانت مدار تواصل، أو تقاطع مع المسرح الغربي .

---

(١) المسرح بين الفن والفكر، لـ . نهاد صليحه (ص: ١٣٢) وما بعدها .

كما أن البحث يؤمن بأن عناصر التراث، ومنها الحكاية الشعبية لا تشكل مجرد تقنية يتوسل بها كاتب المسرح لبرهنة انتمائه لأمته، حتى ولو لم يكن في توجه هذا الكاتب قوة مؤثرة، أو مُغيّرة في واقع المسرح بشكل خاص، والمجتمع بشكل عام.

وفوق ذلك كلّه فإن الميزة الفارقة للكاتب هي حرية الإبداع فيما يكتب، فالتراث لايفرض عليه مقدمة، أو نتيجة بعينها، وحتما ستكون هذه الحرية مقيدة حتى إشعار آخر، طالما خضع، واستسلم صاحبها لما يمليه عليه صوت الأزمنة الغابرة، وسلطتها .

وهو بهذا الاستسلام، وهذا الخنوع لن يكون سوى كاتب عابر كعبور الطيف، لا أثر له ولا تركة،« لأن الأديب الحق يسبق الناس في رؤاه، ولا يلاحقهم »[١] .

ألم يدعو (أرسطو) الكاتب المسرحي إلى سبر أغوار هذه المساحة من الحرية في التغيير لعناصر الموروث، في زمن كان التراث اليوناني فيه هو المسرح، وهو النص، وهو الفكرة، ومع هذا وجدناه يؤكد تلك الضرورة الحتمية في الفن والإبداع بقوله:« ليس يتحتم علينا أن نتقيد مهما كان الثمن بالحكايات المتوارثه، وهي الموضوعات المألوفه للتراجيديات، بل من السخف أن يحاول هذا التقيد»[٢] .

لهذا فرضت الدراسة التطبيقية على البحث أهمية وجودها، أولا لتحليل الكيفية الإبداعية، والمسرحية في حضور الليالي، ولرغبة البحث في تصنيف اتجاهات هذا الحضور، وثانياً لتوثيق الإضافات التي أحدثها كل اتجاه في منجزنا المسرحي العربي، من حيث العلاقة الفاعلة بينه وبين التراث بوجه عام، والليالي بوجه خاص، ثم مدى تأثير هذه العلاقات على التجربة المسرحية العربية ككل .

وبالعودة إلى تلك النصوص المسرحية، وبوضعها تحت مجهر الدراسة، استطاع البحث حصر اتجاهات الحضور في ثلاثة، وقد أعطاها المسميات الملائمة لطبيعة كل تجربة، وهدفها، وظروفها، ونتائجها التي تمخضت عنها، وهي على النحو التالي :

---

(١) حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، لـ . أبوالحسن عبد الحميد سلام (ص: ٩٧) / مركز الاسكندرية للكتاب ـ الاسكندرية / ط٢/ ١٩٩٣م .

(٢) فن الشعر، لـ . أرسطو طاليس (ص: ٢٦) .

الحضور الأول: مسرحة الليالي .

الحضور الثاني: توظيف الليالي .

الحضور الثالث: تأصيل الليالي .

وقد انتخب البحث لكل شكل نصه المعبر عنه، فمسرحة الليالي سنمثل لها بمسرحية (أبو الحسن المغفل) للكاتب المسرحي اللبناني مارون النقاش، وسيكون مجال التطبيق في توظيف الليالي مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه ققه للكاتب المسرحي المصري ألفريد فرج، وستتجه في تأصيل الليالي للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس في مسرحيته (الملك هو الملك) .

لقد أسس البحث اتجاهاته الثلاثة معتمدا على النص الدرامي المكتوب، ومفترضا حضور الليالي عنصراً أساسياً في هذا النص، ومكوناً أساسيا في مادته الخام، ثم إنه أفاد في تحليله لها من بعض الدراسات النقدية التي تناولتها عروضا حية، خضعت لرؤى إخراجية، وتقنيات فنية متنوعه .

وبالنظر إلى ملحق المسرحيات العربية (التي استحضر مؤلفوها حكايات الليالي، سيتضح لنا تعددها، وتنوعها، فمنها ما يستخدم التراث استخداما حرفيا، مُخضعا الحكاية لما توافر لها من تقنيات، وتقاليد فنية بسيطة، تكون بمثابة الوسائط التي تنقل العناصر الدرامية والموضوعية لهذه الحكاية إلى شكل مسرحي، بينما لم يكن ذلك التوجه منشغلا بخلق صيغ غير مسبوقة على المستويين: الشكل، والمضمون في المسرح العربي .

و" المسرحة« لأي عنصر تراثي ما هي إلا استلهام مباشر له، يلتزم فيها الكاتب ـ إلى حد بعيد ـ بما تمليه عليه سلطة هذا العنصر، وقوانينه فلا يجنح إلى مواجهة تلك السلطة، ولا يحاول مشاكستها، بالتخلص من مقولاتها الأخلاقية التي تقررها فلسفة الصراع بين الخير والشر فيها، بل يسير تحت ظلها، وهمه الأول اتخاذها قاعدة لبناء عمله المسرحي فحسب .

ومـــثال ذلـــك مـا قـــام بـــه (أحمد أبو خليل القباني) (١٨٤١ـ ١٩٠٢م)، حـين لجـأ إلى ألف ليلة وليلة ومسرح بعض حكاياتها، لذا نجد الدكتور محمد يوسف نجم يصف ماقام به القباني في مسرحية (هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب) (١٨٨٤م) بقوله:

"كان همه منصرفا إلى تأدية القصة الأصلية بمبالغاتها، وحوادثها الكثيرة بأيسر السبل"[1].

ومـن خـلال دراسته لعلاقـة المسـرحية العربـية بـالتراث، يصـل الدكتور إبراهيم السعافين إلى بلـورة مفهومـه للمسـرحة ،" فـلم يكـن الـرواد يحـورون كثيرا في الحكاية الأصـلية، أو يسـتلهمون مـنها فكرة فلسفـية، أواجتماعية، أو سياسية في الأغلب الأعم، وإنما يوردونها دون تغيير يذكر[2]» .

والكاتـب المسرحي حين يتبع ذلك النهج، إنما يقوم بمسرحة الحكاية، وهي تجربة قد مـرت عـلى العديـد مـن المسـرحيين العـرب في مسيرتهم المسرحية، فسعد الله ونوس في المـرحلة الأولى مـن حـياته المسـرحية« لم يكن يتعامل مع التراث الشعبي تعاملا مبدعا، بل كان يتعامل معه تعاملا يكاد يكون حرفيا، فيكتفي (بمسرحة) الخامات التراثية دون حرص كـبير عـلى توظـيفها، ونقصـد بهـــذه المرحلة الأولى مـرحلة« مأســاة بائع الدبس "،« والرسول المجهول في مأتم انتيجونا » " وفصد الدم« "[3] .

ويـأتي الاتجـاه الثاني لحضور الليالي في مسرحنا العربي، مُوظفا الحكاية، ومستفيدا مـن خاماتهـا الموضوعية، لخدمة قضاياه، وقضايا مجتمعه، لذا نجد الكاتب في هذه المرحلة يفطن إلى مخزون الحكاية العميق فيعمل على تلبس أقنعتها، والتواري خلف رموزها، على مستوى كـل مـن الحـدث، والشخصـيات، والثيمات الميثيولوجية، والفضاءات الزمانية، والمكانية المتعددة .

يقول الدكتور كمال الدين حسين معبرا عن رأيه في اتجاه التوظيف :

---

(١) المسرحية في الادب العربي الحديث، لـ. محمد يوسف نجم (ص: ٣٧٢/ ٣٧٣) .

(٢) المسرحية العربية الحديثة والتراث ، لـ. إبراهيم السعافين (ص: ١٤) .

(٣) دراسات في المسرح العربي المعاصر، لـ. الرشيد بوشعير (ص: ٤٧) / دار الاهالي ـ دمشق / ط١/ ١٩٩٧ م .

" وقد صاحب هذا التجريب تبلور جوهرتوظيف الموروث الشعبي والتراث بالمسرح، فأصبح توظيفا لمعطيات هذا الموروث بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالفنان المسرحي يلجأ إلى التراث لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليد، ولكن ليفرز معاناته، ويسقطها على معطيات التراث« [١] .

ويقول آخر :

" على أن كتاب المسرح في مدّة لاحقة شرعوا في تطويع المصادر التراثية لخدمة أغراضهم، وأفكارهم على تنوعها وعلى اختلاف مذاهبهم . .)[٢] .

ويتفق البحث مع تلك الرؤى النقدية في كون اتجاه التوظيف مارس حريته في إفادة من عناصر الحكاية ؛ لضخ مضامينه الفكرية، إلا أنه لم يكن جادا في بلورة الشكل المسرحي الخاص عبر هذه العناصر، مع أنه بذل جهودا لنقلها إلى القالب المسرحي، بتقاليد، وتقنيات، ووسائط مسرحية عديدة .

ولقد كانت هذه العناصر التراثية في محطة التوظيف بمثابة القناع، أو الرمز، أو« المعادل الموضوعي« الذي تحدث عنه (ت . س . إليوت)[٣] (١٨٨٨ـ ١٩٦٥م) فقال: "إن الوسيلة الوحيدة للتعبيرعن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي، أوبعبارة أخرى بخلق جسم محدد، أو موقف ،أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه" [٤] .

---

(١) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ . كمال الدين حسين (ص: ١٦ / ١٧).

(٢) المسرحية العربية الحديثة والتراث، لـ . إبراهيم السعافين (ص: ١٥) .

(٣) ناقد ومؤلف مسرحي وشاعر انكليزي، ولد في أمريكا، درس اليوت في هارفرد والسوربون وأكسفورد، وتخصص في الفلسفة، وبعد أن عمل معلما ثم موظفا في بنك فترة قصيرة تفرغ بعدها كليا للكتابة) انظر: قاموس المسرح، لـ . جون غاسنر وادوارد كون (ص: ٢٣) .

(٤) فن كتابة المسرحية، لـ . رشاد رشدي (ص: ١٢٢) .

ويتبين لنا مما سبق أن توظيف المبدع للتراث يعتمد على مزاوجته« بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة، لإسقاط واقع حاضره على وقائع التراث بقصد نقد حاضرة دون الصدام مع الرقابة" (١) .

وأما الفئة الثالثة من المسرحيين العرب، هي الفئة التي اتجهت بالحكاية نحو التأصيل، فقد أدركت أن مجرد استلهام الحكاية من التراث ليس كافٍ بحد ذاته لتأصيل المسرح، ولو كان ذلك صحيحا« فإن مسرحنا العربي قد تأصل منذ نشأته ؛ لأن الرواد، الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ« (٢) .

وعلى ضوء ذلك الوعي بإشكالية حضور التراث مسرحيا، جاء اتجاه التأصيل مبنيا على عملية وعي شاملة بكل جوانب العرض المسرحي، فهي عملية« قول وكيفية هذا القول« (٣)، وهي مضمون يفترض الشكل دائما، بمعنى أن كل تغيير في موقف الإنسان الفكري لابد وأن يستتبع تغيرا في الشكل، وعليه فقد سعى التأصيل إلى استخدام وسائط تراثية عديدة، شكلت مضامين مسرحياته، فاستمد الحكايات التراثية، التي انتجت معها أشكال التعبير والفرجة، والتي عرفها العرب في تراثهم القديم، أو في حياتهم الشعبية .

إن اهتمام التأصيل بقوة حضور المضمون، والشكل في العمل المسرحي القائم على التراث« نابع من العلاقة المتفاعلة التي تفرض التجانس والتآلف بين المجالين، وبهذا يكون المضمون أولا، ومن ثمَّ الشكل يوصف أن المضمون أسبق في درجات الوجود، وهو الذي يحدد الشكل الخاص به» (٤) .

ولقد اجتهدت العديد من الدراسات في وضع تصورها العام لمفهوم التأصيل عبر التراث، فهذا حسن علي المخلف يعرف التأصيل المسرحي بأنه:« وجود تقاليد مسرحية تتعلق بالشكل، والمضمون معا، ولابد من تمازج تطوير الاثنين معا كي يتطور المسرح

(١) المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة، لـ رأفت الدويري / فصول (ص: ٨٩)

(٢) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١١٩) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ١٢١) .

(٤) فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، لـ حسين علي هارف (ص: ٨٨) / دار الكندي للنشر ـ الاردن .

العربي، فعملية البحث في التراث العربي عن موضوعات وأشكال قريبة من وجدان المتفرج العربي وذائقته، عملية استعادة وتأصيل للمسرح العربي» [1] .

بينما يقول رأفت الدويري واصفا هذا الاتجاه :

" تطويع التراث للحاضر ـ مع نظرة للمستقبل ـ وذلك بالخلاف، بل الصدام معه، مع التراث، بهدف إعادة قراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر» [2] .

وفي السياق نفسه، تتجه دراسة أخرى« فتدعو الفنان المبدع إلى عدم تقديس التراث، بل إعادة امتلاكه على أساس من الأدوات المعرفية العلمية المعاصرة» [3]، وفي ظننا أن ذلك الأمر هو جوهر مفهوم التأصيل في المسرح .

ويصف الكاتب التونسي عز الدين المدني ما يقوم به حين يستحضر التراث في أعماله المسرحية بقوله :

" لست ممن يسقطون الحاضر على الماضي لمجرد الاسقاط، فالعمل الذي أمارسة لا يخضع إلى سجن الزمن، وإلا كان عملا قاصرا ينعدم فيه الخلق ولا يفيد منه الجمهور شيئا كثيرا» [4] .

هذا تصور عام لمفاهيم الاتجاهات الثلاثة في حضور الليالي في المسرح العربي، استشهدنا من خلاله بالعديد من الآراء والدراسات، إلا أن البحث وعبر الدراسة التطبيقية التي سيجريها في الفصول الثلاثة، سوف يحاول جاهدا وضع تصوره الخاص لكل اتجاه، وسيكون اعتمادنا في استخلاص هذه التصورات قائما على تحليل عناصر النص المسرحي ، والحكم عليها عبر تأثيرها وتأثرها بالمادة التراثية .

****

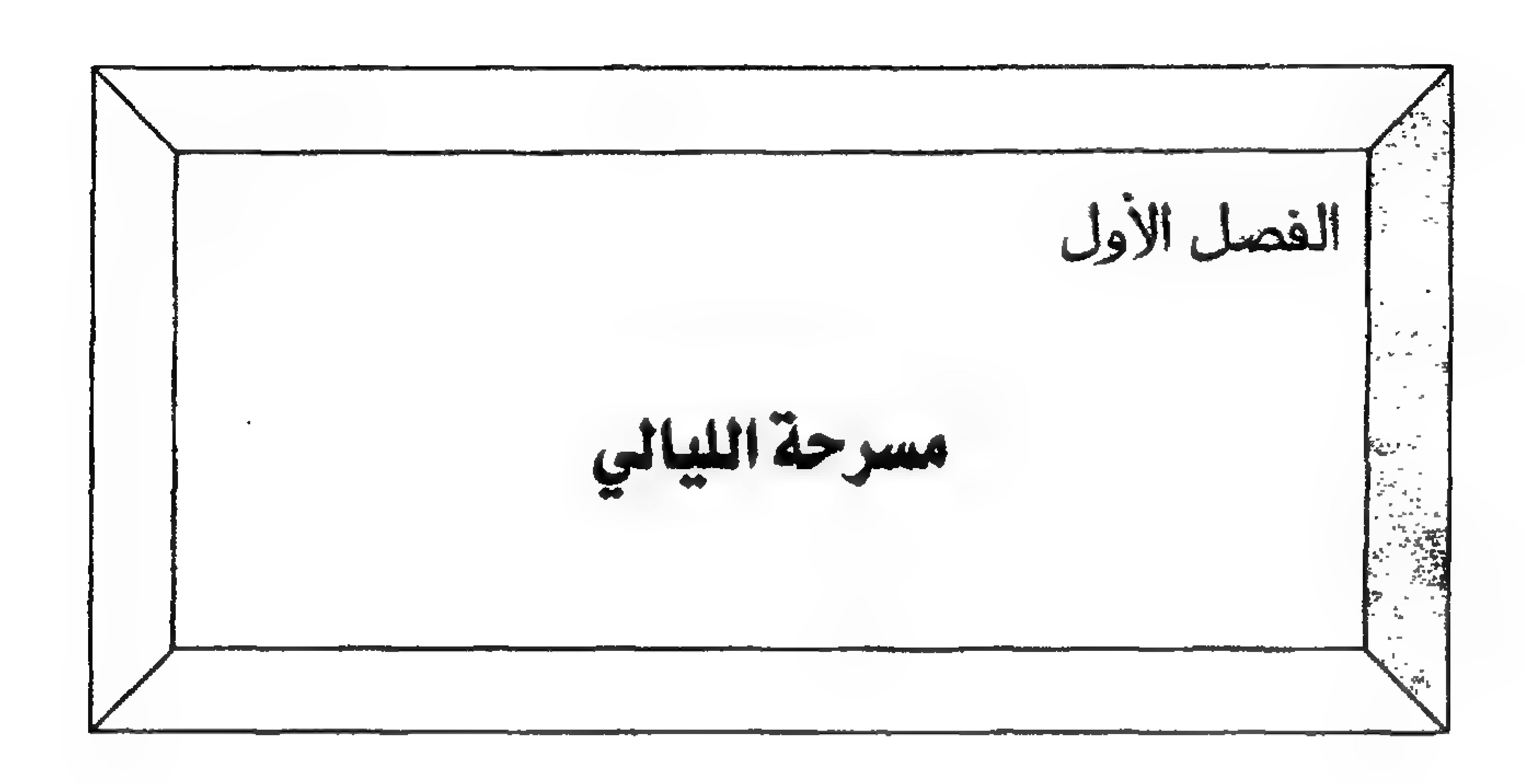
---

(١) توظيف التراث في المسرح، لـ حسين علي المخلف (ص: ٢٦) .

(٢) المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة، لـ . رأفت الدويري/ فصول (ص:٨٦).

(٣) انظر: فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، لـ حسين علي هارف (ص: ٤٤) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص: ٤٤) .



الفصل الأول

مسرحة الليالي

مسرحة الليالي

مسرحية: (أبو الحسن المغفل)

تأليف: (مارون النقاش)[(١)] .

أولاً: الخاصية المنفردة لتجربة مارون النقاش:

بتناولنا لنص مارون النقاش، إنما نتناول تجربة ريادية في تاريخ المسرح العربي، أملت عليها ظروف المدة الزمنية التي ظهرت فيها شروطها الخاصة، وهي مدة أواخر القرن التاسع عشر، حيث لم تكن الجماهير العربية بعد، قد ألفت الفن المسرحي بمفهومه، وبإطاره الأوربي، وهي لم تعتد التعاطي مع الفن المسرحي، الذي تنتظمه تقنيات، وتقاليد فنية مدروسة، اجتمعت لتخلق حالة مسرحية حقيقية .

وتأتي أهمية تجربة النقاش في كونها ألحت إلى شجاعة وإصرار صاحبها، حين تقدم الصفوف رغبة منه في استنبات الفن المسرحي الجديد على المجتمع العربي، في التربة البور مسرحيا [(٢)]، وكان ذلك عبر مسرحيته الأولى، وهي المترجمة عن (موليير)، وكانت بعنوان (البخيل) [(٣)]، فقد أكد النقاش تلك الرغبة في تمثل هذا الفن، عبر خطبته التي ألقاها على جمهور هذه المسرحية فقال :

" وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين . . . ، ومبرزا لهم مسرحا أدبيا، وذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا، على أنني عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم

---

(١) (هو مارون بن إلياس بن ميخائيل نقاش، ولد في صيدا في ٩ شباط عام ١٨١٧م، نشأ وتربى في بيروت حيث إن أباه ترك صيدا واتخذ بيروت وطنا في ١٨٢٥م وتوفي عزبا في طرطوس في ١ حزيران سنة ١٨٥٥م، وقد كان مربوع القامة اسمر اللون، أسود الشعر، والعينين) انظر: أرزة لبنان، لـ مارون نقاش (ص: ١٣)/ وزارة الثقافة ـ القاهرة ١٩٩٦م .

(٢) نعني بذلك خلو البيئة العربية من التجربة المسرحية بمفاهيمها وتقاليدها الحديثة ونخرج من هذا الحكم الظواهر التراثية ذات الطابع الدرامي، كطقوس التعزية، أو خيال الظل، أو القره قوز وغيرها .

(٣) (البخيل): مسرحية فكاهية للكاتب الفرنسي (موليير) وقد ترجمها مارون النقاش إلى العربية ليقدمها في بيروت، وقد مثلها في بيته سنة ١٨٤٧م.

فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبائع، مسرحا يلعبون عليه ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصا عجيبة "[1].

وحين نقرأ ما تلاه النقاش في خطبته تلك نلمس مدى وعيه لريادية تجربته، وكيف أنه يثق في أصدائها البعيدة المدى، ويؤمن بأن موعد قطف الثمار، ليس بالضرورة في القريب العاجل، فيقول :

"فإن كلامنا لايريد أن يزرع اليوم أشجارا، إذا لم يتحقق أنه في غدٍ يأكل منها ثمارا"[2] .

ويضيف أيضا :

" نتأمل مع الزمن والوقت أن تصل بلادنا إلى درجة في التمدن ، والغنى، وبالتتابع ينجح هذا الفن بها ويزهر كالأوربا" [3]، وبذلك يكون النقاش قد فتح ناظريه على المستقبل البعيد، وها نحن اليوم نتأثر في مسرحنا العربي بتجارب السابقين، وعلى رأسهم النقاش صاحب التجربة الريادية، ولنعود لمثال قريب هو سعد الله ونوس، الذي تأثر كثيرا بهذه التجربة، وتحديدا في مسرحيته (الملك هو الملك) التي سيكون للبحث معها وقفة مطوّلة عبر الفصل الثالث .

ولقد تنبّه النقاش ـ في الوقت نفسه ـ إلى خطورة إدخال ماهوغريب على التراث، يوصف أنه تبعة يتحمل نتائجها المبدع، ولهذا تدارك الأمر بقوله:

" محتملا فداء عنكم إمكان الملام" [4]، فهو يتقدم بوسيلة فنية يدرك غاياتها، ويعلم نتائجها، لأنها على الرغم من خطورة المغامرة ستعود على

أفراد مجتمعه بالنفع، أنه وقف مليا على الحكايات والقصص التي تقدمها المسارح الأوربية فوصفها بأنها" من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح" [1] .

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ١٦/ ١٧) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٦) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ١٩) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص: ١٦) .

إذن، نحن حيال تجربة ريادية لا تنطوي على مغامرة جلب هذا الفن الجديد إلى المجتمع العربي فحسب، وإنما هناك مغامرة أخرى ذات إثارة أكبر، هي إقدامه بعدها على تأليف نص مسرحي، وولادته من عدم، في ظل أدب عربي« شعبي ورسمي» يخلو من جنس النص المسرحي المطابق لما رآه النقاش في أوربا[٢]» وإن انضوى بعض هذا الأدب على عناصر درامية متعددة.

ويبدو جليا أن مسرحية البخيل المترجمة، أكسبت نفس مارون النقاش ثقة كبيرة، حين لاقت استحسان أول جمهور في الوطن العربي يشهد عرضا مسرحيا، وقد دفعت تلك الثقة به إلى المغامرة للدخول في عالم التأليف على الرغم من بكارة التجربة، وعلى الرغم من الظروف العسيرة التي تحيط بها، فما من مغامرٍ سابق قبله في هذا المجال، ولم تأت تجربته بعد تراكمات عديدة، ولم تكن الثقافة العربية على وعي وإدراك بما يدور في المسرح الغربي من فنون .

وبصورة عامه نستطيع أن نصف بدايات التأليف المسرحي العربي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر" بأنها تدل في جملتها على قصور في إدراك الكتاب لأصول هذا الفن وتقنياته من جانب، عدم وجود نظرية مسرحية مسبقة تضيء لهم السبيل، إذ بدأ بالتطبيق عن طريق التقليد والمحاكاة من جانب آخر» [٣].

هنا مكمن الصعوبة، والإثارة في هذه التجربة، فالنقاش بين شكل مسرحي جديد، ورغبة صادقة لجعل هذ الفن عربي الهوية، ولن يتحقق ذلك الأمر دون وسائل جذب تعينه على كسب قبول الجمهور العربي لما يقدمه لهم .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٧) .

(٢) يقول واصفا طبيعة المسرحيات الأوربية التي شاهدها :

(وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين، كلتيهما تقر فيها العين، إحداهما يسمونها بروزة، وتنقسم إلى كومديا، ثم إلى دراما، وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطا بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلآت والأوتار، وثانيهما تسمى عندهم أوبره، وتنقسم نظير تلك إلى عبوسه ومحزنة ومزهرة) المرجع السابق نفسه (ص: ١٥) .

(٣) تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، لـ ابراهيم درديري (ص: ٣٥).

إذن، ما المصدر الذي يلبي الحاجة الماسة لرغبة التأليف عند مارون النقاش شريطة أن يحمل المواصفات المتسقة مع ظروف مجتمعه آنذاك، ومع تقبله لحداثة فن المسرح ، بحيث يكون مصدرا :

أ ـ مألوفا لدى الجمهور .

ب ـ قادرا على تحقيق المتعة، والفكاهة، والموعظة للناس .

التفت النقاش إلى الليالي، ناهلا من معين حكاياتها، ومستفيدا من طاقاتها المتنوعة، فكانت انطلاقته الأولى في التأليف عبر« مسرحة" حكاية أبي الحسن الخليع ، وهي محاولة مهمه حسب وصف شاهد عيان، حضر عرضها الأول، وهو السائح الإنكليزي (دايفيد ركوهارت) (David Urquhart) حيث يقول :

" . . ولكن إخراج المسرحية من الناحية الفنية كان موفقا، وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف، وبرهنت على أن النفس العربية يمكن إيقاظها، وتحريكها بسهولة...«[١] .

بينما يصف سليم النقاش جهود عمه مارون النقاش في التأليف المسرحي بقوله :

" وقد جعل في هذا الفن تغييرا غير قليل . . ممن أدخله إلى بلاد الشرق في اللغة العربية، وهو المرحوم عمي مارون النقاش، فإنه حين ساح في أوربا . . ودّوخ أقطارها رأى حال الروايات عندهم . . وما تجني منها بلادهم من الفائدة، والانتفاع . . فحملته الغيرة الوطنية، والحمية السورية على إدخاله إلى بلاده . . فعاد إليها وألفّ روايات لا يُنتظر مثلها من مؤلف في فن لم يكن يعرفه غيره من أبناء وطنه . . »[٢] .

ويحيلنا هذا الأمر إلى تفهم الدوافع التي أخذت مارون النقاش مباشرة في اتجاه الليالي، واتخاذها سلاحا يبرهن به قدرته على التأليف، وسوف يتضح هذا الأمر بصورة أكثر حين مناقشة بنية النص، ومقولته، ونمط حضور الليالي فيه .

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ . محمد يوسف نجم (ص: ٣٧) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٨) .

بيد أنه من الواجب على البحث هنا أن يسجل لحكايات الليالي حضورها الطويل في تاريخ المسرح العربي، وملازمتها لبواكير نصوصه المسرحية، ففي ذلك دلالة على قوة تأثيرها، وسيادة عناصرها في المسرح العربي قديمه وحديثه، كما أنه إشارة تؤكد أن الليالي هي التي حررت البداية للفن المسرحي العربي .

وعلينا أيضا أن نتذكر شهادة الغربيين لتفرد تجربة النقاش، ومنهم (تمارا ألكسا ندروفتا) التي تقول:

" كان فضل مارون النقاش إذن عظيما، لأن عرضه ظل لسنوات كثيرة معيارا فريدا للمسرح العربي، سواء في النص الدرامي، أو في مبادىء الإخراج، وأصبح التوجه نحو الأدب المسرحي والمصادر الأدبية للبلاد الأخرى أمرا معتادا بالنسبة لأغلب الأشخاص الذين جاءوا بعده، فلم يقم هؤلاء بتعريب الموضوع، ونقل مكان الأحداث إلى البلاد العربية فقط، ولم يبذلوا أسماء أعمالٍ جديدة تماما، تستجيب لأهداف وذوق المؤلف والجمهور العربيين" [1].

ثانياً: الحكاية الأصل في الليالي :

عاد النقاش في مسرحية (أبو الحسن المغفل) إلى الليالي ليستمد منها موضوع مسرحيته، فوقع اختياره على الحكاية التي ترويها شهرزاد في الليلة الرابعة والخمسين بعد المائة [2]، وهي حكاية رجل يدعى أبا الحسن الخليع يتمنى أن يجتمع أمر السلطة بيده ولو ليوم واحد، ليعيد الأمر إلى جادة الصواب، وخاصة بعد أن تخلى عنه أصدقاؤه الذين كانوا يلازمونه حين كان ثريا، فقد انفضوا من حوله بعد أن أنفق عليهم أمواله وغدا

---

(١) ألف عام وعام على المسرح العربي، لـ . تمارا الكساندروفتا بوتيتسيفا(ص: ١١٥)/ دار الفارابي ـ بيروت / ط١/ ١٩٨١ م .

(٢) هذه الحكاية في كتاب ألف ليلة وليلة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء، يبدأ القسم الأول بين طباخ ومتشرد ينصب كل منهما على الآخر، فالمتشرد يغش الطباخ بأن يأكل طعامه ويرفض أن يدفع مقابل وجبته ؛ لأنه يكتشف أن الطباخ يغش اللحم، يخلط لحم البقر مع لحم الخيل، ويبدأ القسم الثاني من حكاية أبي الحسن الخليع وكيف يقع في مقالب الخليفة (هارون الرشيد) وكيف أصبح ملكا ليوم واحد، أما القسم الثالث والأخير فيحكي عن مغامرات أبي الحسن في بلاط الخليفة وكيف أصبح أحد تابعيه ونديمه المقرب. انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ١٣٣) وما بعدها

معدمـا، وتطرق أذني الرشيد هذه الأمنية، وكان يسير متنكرا ومعه سيافه مسرور، فيسارع إلى تحقـيقها، بإغـراء أبـي الحسـن بـــتناول شرابـــا د س له فيه بعض المخدر، ولم يمض وقـت طويـل حـتى وجـد نفسه في قصر الخلافة، وحوله الوزراء، والخدم ينتظرون أوامره لـيحققوها، ويخـتلط الأمـر على أبي الحسن، فيظن أن الأمر حلم سعيد، ولكنه يعلم بعد ذلـك أنـه الخلـيفه، وأنـه لـيس في حـلم، وتحـدث مفارقات كثيره، ولكن الرشيد يعيد أبا الحسن إلى حالته الأولى بعد انقضاء مدة الحكم، وهي ليلة واحدة، فيعود إلى سيرته الأولى فقـيرا معدمـا، ولكـنه يصـر عـلى أنه الخليفه، ويجادل أمه التي تحاول أن تعيده إلى رشده، ويتوصـل إلى أن يقـوم بضربها، ويدرك أخيرا أنه لم يستطع أن يحقق شيئا من أحلامه وهو خلـيفه، لأن المـدة القصـيرة التي قضاها على سدة الحكم ضاعت هباء منثورا، فلم يستطع الإستفادة منها« [1].

ثالثاً: تقنيات بناء الشكل:

بهـذه الشـيمة السـردية ـ ذات الطـابع الفكاهي ـ مسرح النقاش حكاية أبي الحسن المغفـل، ممسرحا أحداثها، بإســباغ بعض تقاليد، وتقنيات المسرح عليهـا، ولكن في إطار مـا وصله من مشاهداته في المسرح الأوربي .

ويمـثـل الوقوف ـ على تفاصيل التقنيات المسرحية التي أضافها النقاش على الحكاية الأصـل ـ بـرهانا عـلى أهمـية هذا النص بوصفه أنموذجا لمسرحة الحكاية الشعبية بشكل عـام، و مسـرحة اللـيالي بشكل خاص، فما التقنيات التي مسرح بها النقاش حكاية أبي الحسن الخليع ؟ . وما الحيل الفنية التي أعانته على نقلها من سياقها السردي، إلى حالتها المسرحية التي ظهرت عليها ؟

يـرى البحـث أن هـذه التقنـيات، والحـيل المسرحية تعددت وتنوعت بحيث امتدت لتشـمل جوانـب مـتعددة في الصـورة المسـرحية العامة ، فالنقاش رفد المضمون بأحداث

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة / حكاية أبي الحسن الخليع / الليلة ١٥٤/ الجزء الثاني / ط٢/ ١٩٩٧م / (ص: ١٣٣)/ دار الفكر العربي ـ بيروت .

جديدة غيرت في حبكة القصة . والشكل أطّرته تقاليد مسرحية معروفة في المسرح الأوربي الذي تفاعل معه النقاش في رحلاته المتعددة إلى إيطاليا لكن .

١ـ تقنية الفصول:

قسّم النقاش الحكاية إلى أجزاء بحيث تتناسب ونظام الفصول المتعددة، فجعلها في ثلاثة فصول [(١)] يتنامى الصراع فيها تراتبيا، ومنطقيا فصلا بعد فصل ؛ ولهذا اضطر إلى عدم الالتزام بما تقدمه الحكاية الأصل من أحداث، بل استحدث حكاية موازية، لحكاية أبي الحسن الذي يرغب في الانتقام ممن ظلموه في حالة تحقق حلمه، بأن يصير خليفة لهارون الرشيد، والحكاية الموازية التي استحدثها النقاش هي حب أبي الحسن لـ (دعد)أخت عثمان، والتي أغرم بها أيضا شقيق أبي الحسن الأصغر (سعيد)، وفي المقابل نجد عثمان يرغب في الزواج من (سلمى) ابنة أبي الحسن، بينما يتنازع أبوالحسن وأخوه سعيد على (دعد)، وبهذا تتشابك خطوط الحكاية الموازية مع خطوط الحكاية الأصل لتصنعا سويا صراعا دراميا له طبيعته المسرحية البحتة .

وقبل أن نعرض بناء الأحداث الذي اتبعه النقاش في كل فصل، علينا الإشارة إلى تقليد مسرحي آخر أضافه النقاش في تقديم هذه الأحداث، وهو تقسيم كل فصل إلى عدة أجزاء ؛ لذا وجدناه يشرح بالتفصيل هذا التقليد الفني لجمهوره متحدثا برؤيته كمخرج للعرض فيقول :

" وأما الأجزاء فهي عبارة عن تغيير عدد المشخصين زيادة كان أونقصا . . ، وتقسيم هذه الأجزاء يقتضي عدّها من المشخصين جدا، ليعرف كل منهم وقت دخوله، وخروجه من المرسح" [(٢)] .

---

(١) يصف مارون النقاش هذا التقليد المسرحي قائلاً: (اعلم كما أن الرواية بتقسم إلى جملة فصول، وهكذا أيضا كل فصل ينقسم إلى جملة أجزاء، فالفصل هو حد يفصل الرواية، ويقسمها عدة أقسام، من واحد إلى خمسة (وإن وجد أكثر فيكون نادرا جدا لايعوّل عليه . . ، وفي نهاية كل فصل يصير تنزيل الستار الحاجب بين محل التشخيص وبين حاضري الرواية) . ولتقسيم المسرحية إلى فصول لها أسباب عند النقاش هي: (تقسيم الرواية إلى فصول عديدة له لزوم كلي، أولاً لكي يأخذ المشخصون أي اللاعبون قسما من الراحة . . ، ومثل ذلك المتفرجون، ثانياً: المعنى الكائن بنهاية كل فصل هو ذاته يطلب التقسيم) انظر: أرزة لبنان ، لـ . مارون نقاش (ص: ٢.).

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٢.) .

وعلى هذا الأساس فقد كان مجموع أجزاء فصول المسرحية الثلاثة تسعة وستين جزءا، مقسمة على النحو التالي:

الفصل الأول: ٢٥ جزءاً .

الفصل الثاني: ٢١ جزءاً .

الفصل الثالث: ٢٣ جزءاً .

وإذا عرضنا الفصل الأول لنقف من خلاله على طريقة النقاش في عرض احداث الحكاية في إطارها المسرحي، وجدناه يعرض تفاصيل حياة أبي الحسن، هذا الرجل الحالم، والذي لا يتوقف حلمه عند حدود فقره ، وبساطة شخصيته، بل يتعداه لمناطحة كبار المدينة، ولكن بعد أن يصبح مكان(هارون الرشيد)، وهاهو يتحدث إلى خادمه (عرقوب)عن حلم اليقظة الذي ينتابه :

" أبو الحسن: واخلط السواد بالبياض .

عرقوب: أخلط .

أبوالحسن : فينقضي أمري بلا اعتراض .

عرقوب: اخرط .

أبو الحسن: اقضِ على طه إمام الجامع" [1] .

ويضيف مؤكدا رغبات الانتقام بقوله:

" والأرديا المنافقون الأربعة

اشنقهم من بعد ألف مقرعة

قد كنت عندهم أعز الناسِ

فغادروني إذ رأوا إفلاسي

فالآن آن القهـــــر للحسادِ

ما دمت سلطانا على بغداد" [1].

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٨٦) .

ويستمر الفصل الأول حتى تتحقق رغبة أبي الحسن، فقد قام هارون الرشيد ووزيره جعفر بزيارة منزل أبي الحسن، وتلك عادة قد اعتاد الاثنان عليها منذ مدة، حيث كانا يزوران أبا الحسن وعائلته لمسامرتهم، والتمتع بلطائف مواقفهم، ولكن في لباس الدراويش [٢]، وذات ليلة أعجبت الرشيد فكرة تغيير الحاكم ولو لليلة واحدة، فأبرما اتفاقا مع عرقوب الخادم لمشاركتهما في اللعبة، مقابل أن يقبض نقودا، نظير سكوته على تخدير سيده أبي الحسن، ثم أخذه إلى كرسي الحكم .

وفي الفصل الثاني ينقلنا المؤلف إلى قصر الخليفة هارون الرشيد، وهوانتقال دال، يعطي صورة تباينية في دلالة الأمكنة، والفضاءات المتعددة، فمن فضاء بيت أبي الحسن ابن الشعب الفقير، والمظلوم، إلى فضاء قصر الخليفة هرم السلطة، وذلك ـ من وجهة نظر البحث ـ تشكيل للصورة الدرامية عبر فرضية المكان، وارتباط الأبطال به،

٢ـ الفضاء المكاني:

تغيير النقاش للفضاء المكاني من فصل إلى آخر عنصر من عناصر المسرحة، وهو عنصر (المكان)، الذي استخدمه حيلة فنية لمسرحة حكاية الليالي، والليالي ـ كما هو معروف ـ تمتاز بفضاءاتها المتعددة، وبسرعة الانتقال من فضاء مكاني إلى آخر .

٣ـ استخدام الاكسسوارات:

ونتيجة طبيعية لتغير الفضاء في الفصول الثلاثة، وجدنا النقاش حريصا كل الحرص على صنع تفاصيل كل مكان بدقة متناهية، وهذا أمر أعتاد عليه المسرح ـ بصورة عامة ـ فإن قطع الديكور المختلفة، والقطع التي يستخدمها الممثل، أو تعطي دلالة على مكان معين، هوأحد التقاليد المسرحية المتعارف عليها ؛ ولهذا كان حرص النقاش شديدا في إيضاح ذلك عبر نص المسرحية، وعبر خطبته التي يقول فيها :

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٨٦).

(٢) تنكر هارون الرشيد في شخصية الحاج دادا مصطفى، وتنكر جعفر البرمكي وزير الرشيد في شخصية الحاج دادا محمود

" . . وأيقظ أيضا فطنة المشخصين بأنه قبل بداية كل فصل ينبغي على كل منهم أن يبحث ويتفطن عما يلزم أن يكون معه بذلك الفصل، مثل: مكتوب، أو عقد، أو فنار، وماشابه ذلك، ويحضّر ذلك واضعا كل شيء بمحله حتى إذا ما جاء وقته يجده، ولا يقع بالخجل أمام الجمهور وقاكم الله ذلك، وأما الشينة، أي: هيئة المحل الذي يتشخص إلى الجمهور، أعني بيت فلان، تاجر، أو سراية فلان أمير ينبغي أن تُلاحظ قبل بداية كل فصل، ويصير إظهارها بالتشخيص الممكن به إقناع النظر أن هذا هو المحل الفلاني مع وضع الأثاث، والأواني اللازمة . .«[1] وقد أبان ذلك في نص مسرحيته حتى إنه ـ على سبيل المثال ـ يذكر في افتتاحية الفصل الثاني« في سراي الخليفة بغرفة ملوكية، وبها ملابس ملوكية، وتاج، وصولجان«[2] .

٤ـ الجوقه:

وحين يذهب إلى قصر الخليفة في الفصل الثاني من المسرحية، يصوّر لنا النقاش أبا الحسن وقد صار ملكا، ومن حوله الحشم والخدم، وأيضا خادمه عرقوب الذي صار وزيرا له، مما يدفع بأحداث الحكاية إلى عالم مسرحي لا يخلو من المفارقات الدرامية، ومنها لحظة استيقاظه في أول يوم له في القصر وهو على سرير الخليفة ، والجوقة تستقبله بانشاد واحتفال، مما جعله يقع في صدام مع ذاته، ممزقا بين الحقيقة والحلم، ومذبذبا بين تصديق حواسه، وبين هول المكان الذي وجد نفسه فيه، فالأثاث الفاخر، والخدم، والملابس الفاخرة التي يرتديها، وفي هذه اللحظة الحاسمة ـ التي قد تعبر عنها شفاهية الحكاية الأصل بسرعة وبساطة ـ يتوجب على الكاتب المسرحي استخدام حيل مسرحية عديدة، للوصول إلى درجة إقناع المشاهد بما يدور أمامه من أحداث، لاسيما في ظل هذا التشخيص لحكاية معروفة التفاصيل مسبقا ؛ لذا من الأجدى عقد مقارنة بين ما ذكرته شهرزاد في وصف مشهد استيقاظ أبي الحسن، وبين الجهد الواضح الذي بذله النقاش حين تصدى لمسرحة هذا الموقف المهم، ففي الليالي تقول شهرزاد واصفة الموقف :

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ٢٠ / ٢١) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٤) .

« وأما ماكان من أمر أبي الحسن، فما زال يغط في نومه إلى أن طلع الصباح وقرب إشراق الشمس، فأتت إليه خادمة فقالت له: يا مولانا صلاة الصبح. وفتح عينيه، ودار بعينيه في القصر، فنظر إلى قصر دهنت حيطانه بالذهب، واللازورد، وسقفه منقط بذهب أحمر، ودائره بيوت مسبول على أبوابها ستائر حرير، وأواني ذهب، وصيني، وبلور، وجوار، وخدم، ومماليك، وحشم، فتحيّر أبوالحسن في عقله وقال: والله هل أنا في اليقظة، أوأنا في المنام !!»[1] .

ويستمر النقاش في رفد الحكاية بحيل مسرحية عديد استحضرها لخلق حالة مسرحية خالصة، ولنستشهد على ذلك بمشهد إقناع أبي الحسن المغفل بأنه الخليفة، وقد استخدم فيها المؤلف الحيل التالية :

٥ـ المماحكة بين ابي الحسن وبين عرقوب:

تتضح الروح الفكاهية التي أقام عليها النقاش هذا المشهد:

(عرقوب: قم عن إذنك ياأمير المؤمنين (متجنبا التقدم إلى مرتبة أبي الحسن ويكون لابسا ملابس ثمينه تشبها بجعفر الوزير) فليس لك عادة أن تستغرق في النوم وتمهل الصلاة لحد هذا الحين)[2] .

٦ـ الحوار الشعري الهزلي:

فكما كان الحوار النثري الهزلي، وظّف النقاش ـ في المشهد نفسه ـ حوارا شعريا هزليا بين أبي الحسن وبين عرقوب :

(أبو الحسن: نعى لي نعيق عرقو#ب بالشوم والبلاء

لقد خاب حسن ظنى	أنا لست في السماء
فهذا إذا منامو	لكن بعد ابتغاء
فيحتاج لى سكونونوم	إلى المساء
عسى أن تعود تشدو	المماليك بالغناء
وأبقى مدى حياتي	يطروبا بهذا الهناء

(١) (١) ألف ليلة وليلة / حكاية أبي الحسن الخليع (ص: ١٣٨) / دار الفكر العربي ـ بيروت .

(٢) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ١١٥) .

عرقوب : اسمع الأطيار صاحت فانتبه عن اذنكا (يتقدم قليلا)

أبو الحسن : العمى في إذنكا .

عرقوب : قم فإن الشمس لاحت .

أبـو الحسـن : تكـذب الوقـــت ظـــــلام دعني في طيب المنام دعني من شمس
ياصاح أشرقت قبل الصبـاح)[1] .

٧ـ تشخيص ا ستغراب أبي الحسن:

ويستمر المشهد المسرحي مشخصا ردود أفعال أبي الحسن، الذي يعيش حالة دهشة واستغراب، مما يصدر عن عرقوب من تصرفات، فيدور الحوار التالي:

(عرقوب: اعرضت لك أن الشمس أشرقت والناس لك بالانتظار .

ابـو الحسـن : اسكت ماذا يعنيني أن أشرقت الشمس قبل النهار . الحق عليها لماذا
استعجلت من عادتها. فأنا لا أريد أن أسلـــك حسب إرادتها .

عرقوب : قم يا أمير المؤمنين طال بقاك (ويمسك أباالحسن من زنده)

أبو الحسن : قلت لك اسدد فاك (يضرب عرقوب على كتفه ثم يفتح عينيه حقا أني
في يقظة لا في منام . عرقوب أما نحن فـي أضغاث

أحـلام(مستعجبا للملابس عرقوب)أي: متى زارتني وزارتك هذه السعادة . تكلم مابالك أخرس على غـيرعادة)[2] .

٨ ـ تشخيص إقناع عرقوب لأبي الحسن بأنه الخليفة:

يسـتمر التشـخيص بـين الاثـنين فارضـا حضوره على المشهد، فأبوالحسن يعود بين لحظـة، وأخـرى إلى التشـكك في أمر خلافته، وفي مدى صدق رؤياه، فيعود (عرقوب) إلى حيله الذكية، لإعادة التوازن النفسي إليه، بإقناعه بأنه خليفة البلاد .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٥) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٥) .

الواقع أن صورة هذه الروح الفكاهية المتنوعة الحيل (تستخدم وعلى نطاق واسع في ملاهـي كُتَّاب الفكاهـة، فـثمة مواقـف لا حصر لها في الملاهي القديمة، والحديثه تجد فيها شخصيتين فكهتين، وقد أخفقتا في أن تفهم إحداهما الأخرى) [1].

٩ـ تقنية التصوير البصري الدرامي:

يؤكـد مـارون الـنقاش روح المشـهدية الدرامـية، حـين اعـتمد عـلى تقنية التصوير البصـري الدرامي في أكثر من موقف، كالموقف الذي قدّم فيه أبوالحسن أصبعه لإسحاق، وطلب منه أن يعضه من أجل أن يتأكد إذا كان نائما، أو يقظانا :

(أبو الحسن: هذا منام وحياتي . . آه فلنجرب هل أنا مستيقظ أم غافل !

أبو الحسن: إسحاق أنت ولد نبيل عاقل، هذا أصبعي انظره أما هـــو أصبعي أكـيد، أمسـكه فلـي بذلـك أرب حمـيد، ضـعه في فمـك وعضه بكل قدرتـك (يسـلم أصـبعه ويحـول عـنه وجهـــه مـتألما، فـيأخذ عـرقوب أصـبع أبـي الحسن عــوضا عن إسحاق الذي يذهب برشاقة وخفه) شد . . شد بكـــل قوتك)[2] .

الواقع أن هذه التقنية لم تكن حاضرة في المشهد السابق فحسب، بل تكررت في أكثر من موقف، مشهد ارتداء أبي الحسن للملابس الخاصة بالخليفة، حيث كان النقاش مدركا قـيمة هـذه الـلحظة في سـياق القصة، يوصف أن أبا الحسن يتعامل لأول وهلة مع التاج والصـولجان والرداء، فكان عرقوب يحث ابا الحسن على خلع الطربوش ليرتدي بدلا منه التاج المرصع بالألماس، وأن يمسك بالصولجان، وأن يرتدي الحزام الفاخر، مما شكّل صورة درامية تستمد جمالها من الا عتماد على الدهشة البصرية [3] .

وبعـد اقتـناع أبـي الحسـن الـتام بأنه الخليفة ، يضعه النقاش أمام مصيره الجديد، في مفارقـة درامـية (فانـتازية)، غالـبا مـا تسـتخدمها الكوميديا، لما لها من تأثير في استحضار

---

(١) علم المسرحية، لـ الاردس نيكول (ص: ٣١٨)/ ت . دريني خشبة / مكتبة الآدب .

(٢) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ١١٩) .

(٣) انظر: المشهد نفسه في نص المسرحية (ص: ١٢.) .

سلسلة من المفارقات الدرامية العديدة وتبدأ هذه المفارقة، حين تعرض عليه قضية هو أحد أطرافها، والقضية تتلخص في تظلم (سعيد) و (عثمان) بين يديه، على أن تقدّم الشكوى ضد أبي الحسن الذي وقف حيال زواج ابنته (سلمى) من (عثمان)، ومنع (سعيد) من الزواج بـ (دعد) أخت عثمان:

(عثمان : نحن أيضا أتينا لنشتكي للخليفة حالنا، ونعرض لديه ما جرى لنا وحيث لك عادة بالتردد إلى هذا الإيوان، والدراويش يكرمون من ملوك الزمان، فنرجوك أن تريحنا من أتعابنا، وترفع نير أبي الحسن عن أرقابنا، لأنه يريد يحكم علينا بكل أعمالنا، ومن عناده يمنعنا عن نوال آمالنا)[1] .

بعدها يصدر (جعفر) وهو في ثوبه التنكري أمرا بزواجهما ممن يريدان، وبهذا تضيع الفرصة على أبي الحسن في الزواج من (دعد) التي شغف قلبه حبها .

ويضيف النقاش لمسار الأحداث حدثا رئيسا، أفاد في جزء منه من حكاية الليالي، وأضاف إليه شيئا من خياله ككاتب مسرحي، وهو ما دار بين أبي الحسن وبين جواري القصر[2]، اللواتي سلطهن هارون الرشيد عليه فقضى بينهن ساعات وساعات متناسيا أمور الحكم، حتى صار كالدمية بينهن، مما أثار ضحك، وسخرية الرشيد منه ، ومن سذاجته .

وأما الإضافة التي دعّم بها النقاش هذا الموقف فتتمثل في وضع أبي الحسن في مواجهة خطر قادم، تنبأ به الخليفة المتنكر (دادا مصطفى)، وهي نبوءة مشئومة مفادها أن

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ١٢٦) .

(٢) موقف أبي الحسن المغفل من الجواري والقيان موقف مذكور في الحكاية الأصل حيث تقول شهرزاد (فلما أقبل قامت الجواري إليه وأطلعته على الإيوان وقد مدت إليه مائدة عظيمة من افخر الطعام فأكل منها جهده وطاقته حتى إكتفى، وزعق على جارية وقال لها: ماإسمك ؟ فقالت: اسمي مسكه، وقال لأخرى: مااسمك؟ فقالت اسمي طرفه، وقال لأخرى: ماأسمك ؟ فقالت: اسمي تحفه ..... ثم إنه جلس وجلست الجواري، هذا كله والخليفة يتفرج عليه ويضحك .....) انظر: ألف ليلة وليلة (ص: ١٤٠)/ دار الفكر العربي - بيروت .

عساكر الفرس، وجيشهم العرمرم قادم إلى بغداد، للقضاء على حاضرة الخلافة، وعلى الخليفة نفسه، مما أوقعه في صراع آخر بين أن يبقى خليفة بين الجواري، والقيان، وبين أن يفر بجلده من جيش الفرس، وهذه المفارقة الدرامية جعلت أبا الحسن يفكر بالفرار من القصر في ثياب امرأة إلا أنه تراجع حبا في البقاء بين الجواري .

وفي الفصل الثالث يعود المنظر المسرحي مصورا مكان أبي الحسن الأول، بعد تلك المغامرة التي دُفع إليها عنوة، فهو الآن مخدر في بيته القديم، وبعودته تلك تعود الحقيقة فيستيقظ أبو الحسن ليستيقظ واقعه معه، ولكنه يرفض هذا الواقع ويصر على أنه الخليفة، وعلى الرغم من أن هذا الحدث موجود في الحكاية الأصل، إلا أن النقاش بذل جهده ليضعه في قالبه المسرحي، مستخدما حوارا نثريا فكاهيا، قائما على سوء فهم أبي الحسن لما يدور من حوله، ومستفيدا من شخصية عرقوب بحضورها الفكاهي الآسر: » أبو الحسن : ياأمة الدين، أدركوا ملككم ناصر الدين

فأمري واضح مبين، تملكت منذ أربع سنين في اليوم

عرقوب: نعم وأشهد أن الله خير الشاهدين.

ابو الحسن: قولوا لي بعد هذه الشهادة، أما تصدقون بأني أميـــــر المؤمنين« [(١)] .

تحاول أمه المسكينة إقناعه، ورده إلى صوابه، بينما يحاول ضربها، وقد ورد ذلك في الأصل، إلا أن النقاش أسبغ عليه موقفا دراميا مما أعطى قوة تأثير للمشهد، فقد بدأت الوقائع في التكشف شيئا فشيئا، فدعد الحبيبة قد تزوجت من أخيه سعيد، وابنته سلمى قد تزوجها عثمان، ومع هذا وذاك يظل ذلك المغفل ـ في نظر النقاش ـ فيجعل مسلسل أحلامه الطويل مستمرا، حيث نجده بعد عودته إلى طبيعته، يرسم حلما جديدا في حياته، هو الزواج من دعد في السنة القادمة، بعد أن تُطلّق من زوجها سعيد .

ويرى البحث أن هذا الفصل أبان مقدرة النقاش على أخذ الحكاية إلى عالم مسرحي مليء بالمواقف الدرامية النابضة بالحيوية، وقد اعتمد في هذا الفصل على حالة الشتات

---

(١) أرزة لبنان، لـ مارون نقاش (ص: ١٦٧/ ١٦٨) .

النفسي الذي وقع فيها أبو الحسن، تائها بين ما صار له في الحلم، وما انتهى إليه من واقع مرير، فتلاحقت مواقف هذا الفصل مؤكدة نهاية كل من يسرف في تعاطي أحلامه، ويشط في اجترارها، ومن يصدّق ما ترسمه أوهامه في عالم الخيال الفسيح .

لقد بات أبو الحسن متخيلا صوت أمه (الحاجة) بأنه صوت الجارية (هند الحجازية) التي ألف مسامرتها في القصر، وبات يتخيّل بين فينة وأخرى وقوف الحاجب إسحاق بجانبه، ولا ينفك يذكر الموائد العامرة المليئة بما لذ وطاب من الطعام . . . إلخ:

" أبوالحسن: اين جعفر ؟ أين أبو إسحاق النديم ؟ أين أبو نواس، أيـــن إسحاق البواب والمماليك والحراس ؟ تعالوا طوعا لأميـــرالمؤمنين ، فأنا ملككم ناصر الدين .

الحاجة: قم يا بني سم بسم الله، وانتبه من هذا الوسن، فما أنت إلاأبو الحسن، أما اشتقت إليّ، قم قبّل يديّ، لأقبّل وجنتيك وسلّم عليّ لأسلم عليك (يرجع ينام) .

ابو الحسن : هذا صوت هند الحجازية (يفتح عينيه) أفٍ من أين أتتنا هذه الجنيّة (يرجع ينام)" [1] .

هذا ما استخدمه النقاش من تقاليد، وحيل مسرحية متنوعة لبناء قالب المسرحية العام، ولكن علينا أن نفتش عن الخصائص الدرامية والموضوعية التي قدمتها حكاية الليالي للنقاش ! ونبحث عن الدور الذي لعبه النقاش ككاتب مسرحي في بلورتها ، وما الحيل والتقنيات والتقاليد المسرحية المختلفة التي مسرح بها تلك العناصر ؟ وتلك الأمور مجتمعة تأخذنا إلى المحور الرابع في مبحثنا هذا .

رابعاً: مسرحة عناصر الحكاية:

١ ـ الحلم:

عديدة هي العناصرالدراميه التي وردت في حكاية الخليع ، وعلى

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٤٩) .

رأسها فكرة الحكاية القائمة على طاقة (الحلم) الدرامية وتجلياتها، وقد سبقت الإشارة في الباب الأول من البحث [1] إلى سر توافق هذه الطاقة مع الدراما، فهي تحوي الأفعال التي تجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، كما أنها تقترب من الميثيولوجيا في كونها تبدو وسطا بين الحلم واليقظة، أو كأنها ضرب من أحلام اليقظة ، ثم إن الأحلام في الليالي كانت ـ كما أشار البحث سابقا [2] ـ تلبية لحاجة الفئة المطحونة من الناس، أملا في تغيير أحوالهم، وأبو الحسن الخليع عندما تراوده أحلام اليقظة، إنما يبحث من خلالها عن مخرج لمأساته، وللاستبداد الذي وقع عليه، وعلى والدته وأخيه، فجاء النقاش لينقل هذا الحلم إلى خشبة المسرح، محاكيا أفراد مجتمعه هو، وهمومهم من خلاله، فضلا عن تأكيده على عدم وجوب الإسراف في الحلم .

أما الطريقة التي استخدمها النقاش لتصوير حلم أبي الحسن، فإنها بسيطة، وغير متكلفة، توافقت مع مخزونه الفني من الحيل والتقاليد المسرحية، واتسقت مع فهمه لقدرة الحلم على إتاحة حرية التعبير للشخوص، ولإمكانية امتداد الحدث وتراكماته في ظل مطاطية مناخات الحلم وطقوسه، ففي الحلم ينتفي المحظور، وتتحقق المستحيلات، وهذا ـ في رأي البحث ـ كان دافعا للنقاش لحل قضية دعد وسعيد، وقضية عثمان وسلمى واتمام الزواج في سياق الحلم، حينما غطّ أبو الحسن في أوهامه، واستسلم لخيالاته .

يتطلب الفعل الدرامي ردة فعل مقنعة، وهذا ما سعى النقاش لإيجاده، حين استخدم حيلة ذكية لتبرير أمر تحول أبي الحسن إلى خليفة وبهذه السرعة، فمرة يعتقد بأن ما وقع له سحر ومس شيطاني، وثانية يقتنع برأي وزيره ،(عرقوب) فيعرف أن القدرة الإلهية استجابت لدعائه في ليلة القدر، وحققت حلمه المنتظر، وبوجود هذه الحيلة المسرحية يسبغ النقاش موهبته الكتابية لتبرير تسلسل الأحداث، وحركتها المنطقية .

ويأتي الحلم في المسرحية للمساهمة بفعالية في وقوع لحظة الانقلاب الدرامي، والتحول السريع في حياة البطل، ذلك التحول الذي بدّل مجرى الأمور، وغيّر مساراتها،

---

(١) انظر: (ص: ١١٢) من الباب الأول من البحث .

(٢) انظر: (ص: ١١٣) من الباب الأول من البحث .

حتى إننا وجدنا أنفسنا أمام موضوع يخضع لقانون (الضرورة والاحتمال) نتيجة لوجود الحلم، الذي سوّغ حصول أبي الحسن على الخلافة ولو ليوم واحد، أبو الحسن ذلك المظلوم يصير خليفة للبلاد، لا لشيء، إنما لتحقيق مآربه الخاصة، ومصالحه الشخصية التي لا تتعارض البتة مع مصلحة طبقته، وقد كان له ما أراد، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ لم يكن كفئا لهذا المنصب، بل هو الخليفة« الأراجوز"، المثير لضحك الآخرين، وهذا ماجعل الانقلاب الدرامي يحقق أهدافه، فبقدر ما انتظر الجميع لحظة اعتلاء أبي الحسن لكرسي الخلافة، وتسلمه الصولجان، بقدر ما خيّب الآمال، باتجاهه لملاهيه، وإلى ملذاته، وفوق هذا وذاك كان الخليفة الرعديد، الذي لا يصمد أمام جيوش المعتدين .

وقد فسّر الدكتور خليل موسى هذه اللحظات الدرامية التي صنعها الحلم بتفسير يتفق معه البحث، ويتبناه ، حيث يقول :

" أما أحلامه في الفصل الثاني فهي تتغيّر أيضا وتتلاشى، فتغيّر اللباس والمكانة يعني تغيّر الشخصية وأحلامها التي دفعتها إلى سدة العرش، فالجميع ينادونه يا مولاي، فينسى في غمرة هذه الأبهة مرة واحدة ما كان يحلم به، حتى إنه يوقع على أمر بزواج دعد من سعيد، وكأنه يئد الحلم الأكبر الذي كان يلازمه، بل يئد الصراع، ويتخلى عن شخصيته السابقة، وهذه الأحلام هي التي تخلق الفضاء الغني، فتقلب المكان على أعقابه، ويصبح المكان الفقير (القصد بيت أبي الحسن في الفصلين الأول والثالث) أكثر غنى بالأحلام من المكان الغني (يعني القصر)، فأبو الحسن يعيش بأحلامه في المسرحية أكثر مما يعيش في واقعه« [1] .

٢ـ تقنيات الكوميديا الهزلية:

ومما أعطى هذا الحلم روحا مسرحية، تقديمه بتقنيات المسرح الضاحك، لاسيما وأن الحلم يساعد كثيرا في استحضار المفارقات ذات الطابع الهزلي، نظرا لتساوي كل

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ ـ خليل موسى (ص: ٣٦/ ٣٧)/ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق / ١٩٩٧م

الأمور تحت مظلة الحلم، فالشخوص متساوون ـ وخاصة في طبيعة الحوار وخصائصه ـ على الرغم من اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، ومستوياتهم الثقافية، مما يخلق احتكاكا يؤدي إلى تكريس الكوميديا، لاسيما (أن الذي يبعث ضحكنا كله هو احتكاك هذه الشخصيات غير العادية ـ كأبي الحسن ـ بالأنماط العادية الأخرى من البشر ـ كالخليفة هارون الرشيد وحاشيته) [1]. كما أن طقوس الحلم لها قدرة فائقة على تفجير كوميديا الموقف [2]، وهي من أكثر أنواع الكوميديا رُقياً، وقبولاً .

بالطبع لا يمكننا تعميم كوميديا الموقف على كل ما دار في حلم أبي الحسن ؛ لأننا سوف نلاحظ تنوع مصادر الكوميديا في هذا النص، فاللغة الحوارية ساهمت في صنع الفكاهة، والشخصيات بطبيعتها النمطية ساهمت أيضا، ولا غرابة في هذا التنوع طالما كان النقاش قاصدا تأسيس مسرحيته على قاعدة فكاهية بحتة استمدها من عدة عوامل هي:

العامل الأول:

اختيار حكاية ابي الحسن الخليع تحديدا، والتي صنفتها الدراسات من الحكايات المرحة في كتاب الليالي، ذات الطابع الفكاهي، وهي الحكايات (الممعنة في القصر، وتدور غالبا حول الحياة اليومية، وتغلب على هذه

الحكايات المفارقات التي يستحدثها الغباء والبلادة، أو الخدعة، وقد يكون موضوعها ماجنا، وهي خالية من التعقيد، ولها محور رئيسي واحد، وقلما تتجه إلى الخارق، وهي تنزع إلى التجمع حول شخصية واحدة، أو مجموعة محدودة من الناس وتعرف في الحياة العربية بالنوادر . . ومنها نوادر المغفلين . .)[3] .

---

(١) علم المسرحية، لـ . الاردس نيكول (ص: ١٣٩) .

(٢)يقول الأردس نيكول عن هذا الصنف من الكوميديا: (على ان هذا الموقف، بوصفه هو الأساس الذي تقوم عليه عقدة أي ملهاة، ربما أتاح للكاتب المسرحي الفرصة الكاملة بتمامها لإبراز المضحكات في روايته، فالشخصية التي تعتمد في إضحاكنا على الشكل الجسماني ،أو النقص الذهني، لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين، في موقف هو نفسه ذو سجايا مسلية) انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ٣١.) .

(٣) الحكاية الشعبية، لـ . عبد الحميد يونس (ص: ٧٤) / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة .

وفي ظننا ان ما ورد في تلك الحكاية يتفق شكلا ومضمونا مع أعم مصادر الضحك، وأشدها جلاء في عالم المسرح وهو (التعارض بين فرد، أو بين حرفة وبين المجتمع في مجموعة) [1]، كما أن (كل ألوان الضحك إجتماعية الصيغه، وانها في أساسها تثريب جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف في شخص بمفرده، أو فئة خاصة، ولا خفاء في أننا بلمس هنا وسيلة عظيمة من الوسائل، التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي، بل من أعظم الوسائل التي ينتفع بها في فنه)[2] .

العامل الثاني:

التغيير الذي أجراه على عنوان الحكاية الأصل، فبدّل الخليع بوصف آخر يحاكي الشخصية التي يريد اظهار البطل عليها، وهو وصف المغفل .

العامل الثالث:

تأكيده على توجه مسرحيته الفكاهي حين أضاف لعنوان المسرحية جملة (رواية مضحكة ملحنة) .

العامل الرابع:

تأثره الشديد بملاهي الفرنسي (موليير)[3] على وجه التحديد، لذا فالبحث يزعم أن ذلك الاعجاب صادر عن قناعة النقاش بالمنهج الذي اتبعه موليير في صنع الملهاة، وهو المعتمد على اتباع (الطريق الوسط والمسلك المعقول، والتجنب المتزن للتطرف والمبالغات) [4]، وهذا هو المنهج المتسق مع مجتمع النقاش العربي .

---

(١) علم المسرحية، لـ. الاردس نيكول (ص: ١٣٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٣٩) .

(٣) (هنا نستطيع أن نلمح ظل موليير، فإن النقاش لا ينفك في مسرحياته الثلاث التي ألفها، يؤكد استاذية موليير له، ويكفي أن نشير إلى المشهد ١٥ من الفصل الأول في مسرحية« ابي الحسن المغفل« عندما يسأل ابو الحسن أخاه عن رأيه في دعد، ونرى مدى مشابهته للمشهد الرابع من الفصل الأول من مسرحية« البخيل« لموليير، حيث يسأل (هارباجون) ابنه (كليانت) عن رأيه في (ماريان) ـ وكلاهما يود الزواج منها ـ فيمتدحها الفتى حتى يفاجأ آخر الأمر بأن أباه كان يريد رأيه ومشورته فقط، لأنه هو الذي سيتزوج من ماريان) انظر:المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ محمد يوسف نجم (ص: ٣٦٩) .

(٤) فن المسرحية، لـ. فرد . ب. ميليت وجيرالد بنتلي (ص: ٢٣٢)/ ترجمة صدقي خطاب / دار الثقافة ـ بيروت / ١٩٨٦م .

بوسعنا الآن التمثيل على الروح الفكاهية التي تنوعت في مصادرها في نص المسرحية، فتقنية كوميديا الموقف تظهر جلـــية حيـــنما عـــاد الحسن إلى داره بعد انقضاء فترة الحلم بالخلافة، فاستيقظ بين يدي أمه، ومن حوله (عرقوب، وسعيد، ودعد) يؤكدون جميعا أنه ليس بأمير المؤمنين، بينما يؤكد لهم واثقا عكس ذلك، مما أدى إلى خلق مفارقة تثير موقفا فكاهيا ممتعا :

(أبو الحسن : يا ناكرة الجميل . ولكن بغير شك هم الزموك . وعلى الزواج بسعيد هم غصبوك .

دعد: وحياتك لم يغصبني أحد . في هذه البلد . ولكن الرشيد هو الذي أمرنا لنتزوج كما رأيت . وأنعم على كل منا بألف دينار لتجهيز البيت. وهو ذا أمر الخليفه (مبرزة له الورقة التي تناولتها من جعفر في الفصل الثاني) أيدّه الاله المعبود .

ابوالحسن: يا سلام. ياسلام .هذا أنا الذي أمرت بتكتيب هذا الأمر إذ كنت في الإيوان .

عرقوب: ياسلام . ياسلام . وأنا نظرته هناك بعدما بعت وزارتي بأوكس الأثمان . أين دادا محمود . (يجول هنا وهنا) فأنا ما بعته وزارتي .

عرقوب: قل أيضا إن هذا سحر فهل يوجد أعظم من هذا البرهان .

ابوالحسن:الحق معك تعال لننظر الدراويش..لا لا اصبر لأفحص عن شيء ورد في بالي.

ابو الحسن : هند . . دعد تعالي هنا . . أنا سمحت لكم عن كل شيء بحيث تخبريني عن حقيقة حالي .

(يخاطبها في همس . كأنه يقول لها سرا إنه كان ملكا وهو آمر بما صار).

سعيد : ويلك عرقوب ما هذا الكلام الذي تتكلمه أنت أيضا مجنون ؟

عرقوب: عن قريب يظهرالسرالمكنون (يختلي مع سعيد وعثمان)

دعد : لا تكمّل لله هـــــــــذا الحديث المكدّرا

إنما النجم أقـــــرب لك حتى حال الكرى

ثـم فلنفترض كــــلا ما محالا مستنكـرا

أنت لو صرت ما لكا هل تولّي مقهقــرا

أو ترضى لزيجتـــــي بسعيدٍ كما جـــرى

ابـو الحسـن : مسـكينة عـلى قلة عقلك.. وهل مثلي حينئذ عن مثلك يا مسكينة أنا كان عـندي.. ولم يـزل عـندي مـبلغ مـن الجواري.كل منهن تفوق عليك وعلى الجواري .

عرقوب : بلا تلتلات . . ماكان عندك غير الخدامات . . وكم جارية من المغنيات) [1].

وتـأتي اللغـة الحواريـة ـ التي استخدمها النقاش ـ بطبيعتها المسجوعة لتتناسب مع أسـلوب اللـيالي مـن جهـة، ولتضـيف مـــزيدا مـن الأجواء الهزلية، وليستمتع الجمهور بجرسها الموسيقي من جهة ثانية، لاسيما أن النقاش يجعل لمتعة جمهوره اعتبارا كبيرا .

والمعـروف ان اللغـة الحواريـة في الـنص المسـرحي، قـد تكـون مصدرا فكاهيا ثريا بوصفها (أحد أنواع الفكاهة غير الشعورية في المسرح) [2].

وبـرغم تناسـب اللغـة مع أسلوب لغة الليالي فقد أضفى عليها النقاش من روحه، ومـن روح عصـره الـذي كثر فيه استخدام السجع تمشيا مع اللغة التي سادت في النصف الأول مـن القـرن التاسـع عشر، وهي لغة يغلفها السرد، والتقريريه الوصفية، وقد نغض الطـرف عـن ذلـك القصـور، ونلتفـت إلى أهمية هذه التقنية التي أوجدها النقاش لتحول السـرد إلى حـوار مسـرحي حـي تنطق به الشخصيات ، وهو بهذا يكرّس في نصه عنصرا مسرحيا مهما هو« عنصر الحوار المسرحي» .

(وقد جاء هذا الحوار رشيقا مع أنه شعري ونثري، ولكنه في الشعر قصير الأوزان، غـنائي، ليتناسب مع الألحان . . ، ونثري مصنوع كما وجدنا، ولكنها الصناعة القريبة من العفوية) [3].

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص ١٦٥/ ١٦٦) .

(٢) علم المسرحية، لـ . الاردس نيكول (ص: ٣١٦) .

(٣) المسرحية في الادب العربي الحديث، لـ . خليل موسى (ص: ٣٧) .

أمـا اسـتخدام اللفـظ المسجوع فهـو لإثارة الضحك بتضمينه إيحاء ما، يكون هذا الإيحاء بمثابة الباعث على الضحك، نظرا لدلالته على نسق الحياة وتحولاتها، وهذا كثير في الـنص، مـنه ـ عـلى سبيل المثال ـ المشهد الذي أثار فيه اللفظ حالة الضحك وفقا لقانون التداعي، كالصراع الدائر بين ابي الحسن وأخيه سعيد حول الزواج من دعـد :

سعيد: عن إذنك لاتطمع نفسك بالمحال . . فهذه البنت نصيبي بلا قيل وقال .

ابو الحسن: فشرت يا سلحفة ملسا، وخنفسة فطسا، وضفدعة خرسا، بل هي عروسي، وفي مرآها أجلي وبؤسي، قسما بعظـــم مكة والحطيم، لئن لم تنته لأصفعن بالوخيم .

سـعيد : قـل كمـا تشـتهي وتريد. فأنا عن قصدي لاأحيد . كله عندي سواء. وكلامك مثل الهواء .

ابو الحسن : أخرس يا تعيس .. ياضرطة إبليس) [1].

ويتكرر تقصد النقاش للاضحاك المبني على تداعي السجع في اللغة، حتى أنه يذكر ذلـك صراحة على لسان شخصياته، كأن يطلّق الرجل زوجته من أجل القافية، يقول ابو الحسن :

ابو الحسن : فصار الآن يمكنني الزواج بدعد وهي . . طالقة ثلاثا لالا لا . طلقت العروسة، لأجل هذه القافية المنحوسة)[2] .

ويـرغم حرص النقاش على استغلال كل ما له صلة بإضحكاك المتلقي، فقد لآحظ البحـث ابـتعاده عـن الفكاهـة الصادرة عن ما يسميه كتاب (علم المسرحية) بـ« اللمز أو الـتعريض "، والمقصود به (« التجريح« الذي يبلغ المرارة درجة لا يعقل أن تُضحك أحدا بأي صورة من الصور)[3] ، ويعتبر هذا النوع من أقل وسائل الاضحكاك تسلية .

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ١.١) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٤) .

(٣) علم المسرحية ، لـ . الاردس نيكول (ص: ٣٢٤) .

وحين يذكر البحث هذا الامر إنما يعتبره وعيا من النقاش بأهمية المسرح وخطورة دوره، بينما المرحلة التي قدّم فيها مسرحيته، هي مرحلة بكر مسرحيا، فلا تثريب عليه من أن يستخدم فيها كل طرق ووسائل الفن المسرحي، إلا أنه تنبّه إلى (أن اللمز يقع في النفوس موقعا ثقيلا، وهو لا يهدف إلى أي هدف أخلاقي، ثم هو مجرد من الحنان، ورقة الشمائل، وكريم السجايا، وهو يتناول بالذم المظاهر الجسمانية للاشخاص، وهو يهاجم أخلاق الناس) [1].

٣ـ التنكر :

وكما مسرح النقاش (الحلم) مسرح عنصرا ثانيا من عناصر الحكاية، وهو عنصر (التنكر) أو تمثيل الأدوار، وكان تغيير الأزياء حيلته للوصول إلى مبتغاه، بالاضافة إلى تغيير الاسماء، واستخدام بعض الخدع كتخدير ابي الحسن، واستغلال طمع عرقوب للمساعدة على تخدير سيده .

ولعبة التنكر تبدو متسقة مع طغيان الحلم على أجواء المسرحية، ففي الحلم لا غضاضة من أن تتبدل المواقع، وتتقمص أدوارا لشخصيات أخرى، فالخليفة هارون الرشيد يصير درويشا وكذلك وزيره جعفر، وعرقوب الذي يتحول إلى وزير بعد أن كان خادما، والخليفة الوقتي ـ كما يحلو للنقاش تسميته في النص ـ يتنكر في دور امرأة ليهرب من جيوش الفرس .

هذه الحيل المسرحية التنكرية التي استخدمها النقاش، وبرغم بساطتها ودورانها في فلك الحكاية الأصل، كونها عنصرا رئيسيا فيها، جاءت كمحاولة لتحقيق هدفها الدرامي، وهو تكثيف صور المفارقة، وتحولاتها الهزلية، وتنويع سياقاتها بين مستويي التمثيل والتلقي ، ولهذا وجدنا الوزير جعفر في نهاية المسرحية ينثر الدراهم على الجمهور إمعانا في تقمص دوره، وهذا ما جاء في وصف السائح الانكليزي (ديفيد آركهارت) للعرض قائلا :

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٢٤) .

(وفي ختام الفصل نثر علينا (جعفر) قبضات من الدراهم إمعانا في تقمص دوره تقمصا صحيحا) [١].

٤ ـ التشخيص :

العنصر الرابع الذي قدمته الليالي للنقاش، هو شخصيات حكاياتها، فقد بذل جهده لبث الحيوية والنشاط فيها كشخصيات مسرحية مجسدة على خشبة المسرح، تتحرك، وتتحاور، وتعبر عن مكنوناتها الذاتية بحوار تعبيري مادي، وهذا ما يعتبره البعض أساسا للعرض المسرحي، فإن جعل هذه التعبيرية مادية، ثم (جعل الشخصيات المؤدية مادية أيضا، هو الذي يميز العروض المسرحية المعاصرة المأخوذة عن أعمال سردية) [٢].

ويعتمد النقاش في رسم شخصياته على فهمه لآلية التشخيص، وأهميته في فن المسرح، وقد بيّن في سياق خطبته هذا الفهم بقوله :(إن طلاوة الرواية، ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق، والطواقم، و(الكسومة) الملائمة، وبناء على ذلك نتكلم الآن قليلا عما يخص الأمر الثاني الذي هو عندي مهم جدا، وهو حسن التشخيص، وقولي الآن إنما هو إلى أصحابنا الذين ما حضروا التشخيص إلا ما ندر، وهم مبتدئين بهذا الفن فينبغي لهم ان يتيقنوا التشخيص بكل ما يلزم اظهاره من الإشارات الحسية، والانفعالات النفسانية، هذا هو الأمر بهذه الصناعة) [٣].

لقد تحدثنا في باب البحث الأول عن طبيعة شخصيات الليالي [٤] وعن صفاتها الثابتة، الملازمة لها، لغلبة النمطية عليها، وهذا ما جعل النقاش يحفل بتلك الشخصيات، نظرا لتوافقها الكبير مع النمط المسرحي ، الذي رغب في تقديمه للناس في تلك الفترة .

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ. محمد يوسف نجم (ص: ٣٧) .

(٢) السرد والمسرح، لـمجموعة مؤلفين (ص: ٢٤)/ ترجمة أشرف الصباغ / المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة / ٢. . . م .

(٣) ارزة لبنان، لـ. مارون نقاش (ص: ٢١) .

(٤) انظر: (ص: ٤٤) في الباب الاول من البحث .

ولذلك لا نقول أن النقاش رسم شخصياته بدقة وعناية، أو تعمق في ذواتها، فتلك مرحلة متقدمة لم تكن قد بلغتها تجربة النقاش آنذاك، بيد أننا نؤكد على أنه بذل جهدا كبيرا لمسرحة شخوص الحكاية ـ على الأقل ـ بما يتجاورز صورتها التي رويت عليها في الليالي .

ويتمثل جهد النقاش في التعامل مع شخصيات الحكاية في إضافته لما يتماشى ، وينسجم مع طبيعتها النمطية، لاسيما أن عملية التنميط (تستدعي الضحك لدى الجمهور، نتيجة لما يلحظه من خلل، أو انحراف عن الطبيعة الإنسانية، من خلال السلوك النمطي المتكرر، أو الآلي، الذي يكشف عن عقلية جامده) [1]، ولهذا فهو يتجه لتكريس سمات الشخصية النمط، بجعلها تصب في خدمة أهداف النص، كإثارة الضحك، وخلق المواقف الفكاهية التي تحقق دافع هارون الرشيد النفسي، وهو السخرية من أبي الحسن .

ثم أن إقامته للمسرحية على شخصية ابي الحسن الذي لا تتناسب مع المكان الذي وضعت فيه، وهو كرسي الخلافة، يكون النقاش قابضا على السر المثير للضحك في فكرة الموضوع، وهو عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين، او بين فكرتين، او كلمتين، او بين مجموعتين من الافكار) [2].

من هذا المنطلق كانت شخصياته أقرب إلى الشخصيات« الكاريكاتورية "، فسذاجة ابي الحسن متأصلة فيه، سواء صارأميرا للمؤمنين، أو بقي فقيرا كما كان، وهو في كلا الحالتين (نموذج إنساني للرجل الساذج الذي يحيا على حافة الحلم، واليقظة، والذي يصدق حياته الحالمة أكثر مما يصدق حياته الواقعية، أو الرجل المنفصم الشخصية على حد تعبير السيكولوجيين اليوم) [3].

---

(١) الأنا ـ الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي)، لـ صالح سعد (ص: ٧.) / عالم المعرفة ـ الكويت / رجب / ٢. . ١ م .

(٢) علم المسرحية، لـ . الاردس نيكول (ص: ٢٩٧) .

(٣) المسرحية في الادب العربي الحديث، لـ . محمد يوسف نجم (ص: ٣٦٨) .

واستثمر النقاش الصيغة النمطية لأبي الحسن فجعلها توثق رغبة ابي الحسن في أن يكون أميرا للمؤمنين لينتقم ممن ظلموه وهذا تعبير وثيق الصلة بالشخصية النمط حيث إنها :(ترتبط بقدرتها على تمثيل الكل الذي يؤسسها"وأعني بالكل هنا ثقافة جماعة أو طبقة معينة "[1].

ومن اللفتات التي تذكر للنقاش، إدخال ابي الحسن إلى المعترك، منذ بداية توليه الحكم، فجيش الفرس يزحف نحو بغداد، فماهي القرارات التي سيتخذها ابو الحسن كقائد للأمه ؟.

لقد كان قراره الأول والأخير الفرار سريعا، والنفاذ بجلده من سلاح هذا الجيش، ومن خلال هذا الموقف كشف لنا النقاش عن إنهزامية هذه الشخصية وعدم قدرتها على تصريف شئون الدولة، وعن عدم فاعليتها . مما يجعلنا أمام شخصية إنسانية، لا تعيش البطولة إلا في أحلامها، وفي خارج عالمها الحقيقي .

استحضر النقاش (هارون الرشيد) تلك الشخصية المعروفة في الليالي، والحاضرة في أكثر من حكاية، بنفس النمط، ومع هذا فقد كان استحضار النقاش لهذه الشخصية مبنيا على دعامتين هما :

١ـ تأكيد رغبة الرشيد الجامحة في خلق حالة إثارة تكسر رتابة حياته ،وسأمه، وقلقه، حتى ولو كان الثمن التضحية بعرش الخلافة ليوم واحد، وذلك أمر عميق في معناه، أكدّ لنا أن ما يشغل هاجس الفقراء والمطحونين من الرعية، قد لا يكون في نظر السلطة أكثر من طرفة، أو موقف هزلي، ساخر يمكن التسلي به، والواقع ان ذلك الأمر لم يصلنا من النقاش بأبعاده الفكرية العميقة، وإنما ورد في النص بصورته السطحية .

٢ ـ ذكاء الرشيد وفطنته، بل وقدرته على تحريك شخصيات المسرحية كالدمى ، وهذه حيلة مسرحية تحسب للنقاش، لأنه صوّر الرشيد وكأنه قائد الشخوص، ومحركها، فقد أقنع وزيره بالتنكر، وتغلّب على ذكاء عرقوب وانتهازيته، فاستطاع ادخاله في

---

(١) الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي،لـ إبراهيم عبد الله غلوم (ص:١١٦) / المجمع الثقافي ـ ابو ظبي/ ط١/ ١٩٩٧م .

لعبة التآمر على ابي الحسن، واستطاع أيضا تحديد موعدا لبداية ونهاية فترة خلافة ابي الحسن، ولذلك هو يدرك ما يدور في خلده، ويعلم مايريده بالضبط، ولا يخاف لو فكّر بصوت عال فقال :

الخليفة هارون الرشيد: حقا صدري قد انشرح بأنواع غزيرة في مداعبة هذه العيلة الفقيرة، ومع ذلك لابد لي، أن أتمّم ما خطر في بالي والصواب أن اتعاهد مع عرقوب لإبلاغ آمالي :

إن من كان مغفلا يجري

خدعه جدا وهز لا كا لغلام

راق لي أن أفعل أمرا

يبقى في التاريخ يتلى للدوام)[1] .

ومن الحيل المسرحية التي اسبغها النقاش على شخصياته استحضار البطل المصاحب، أوظل البطل كشخصية (عرقوب) التي لم تكن في الحكاية الأصل فاستحدثها لتكون ظلا لشخصية ابي الحسن، بل وكانت من الشخصيات القريبة جدا من عالم الدراما المسرحية، فهو طماع ومرتش وخائن ولا يتورع عن القيام بأي عمل في سبيل المال، حتى ولو كان ضد سيده صاحب الفضل عليه، فحين يطلب منه الخليفة الرشيد كتم السر وحفظ العهد في أمر تخدير سيده، يقول :

عرقوب :مارمتم فافعلوه معلمي ابو الحسن (ناظرا وتخشخشا الدراهم التي قبضها من جعفر) لا يسوى نصف ذا الثمن علي مشترى الكفن إن شئتم اقتلوه) [2].

وبرغم تلك الصفات الذميمة في عرقوب، فقد ميّزه النقاش بخفة الظل، وسرعة البديهة في إبداء ردود الفعل المغلفة بالفكاهة، ولكنها تنم عن ذكاء وفطنة وخبث، لذلك يقول (نقولا نقاش) أخو المؤلف :

---

(١) أرزة لبنان، لـ - مارون نقاش (ص: ١١٠) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٣) .

(عـرقوب محـب لـلمال جدا، ويساير الجميع، وهو ليس قليل الفطنة وليس بثقيل، وهو محب للمزاح، وصاحب خزعبلات وحيل) [1].

فلننظر إلى ردة فعله حينما سأله ابو الحسن حائرا عن حقيقة خلافته:

(ابو الحسن : فإذا الآن أنا . .

عرقوب: خليفة بغداد .

أبو الحسن : ومالك هذه البلاد (يعجب بنفسه مفتخرا متبخترا)

عرقوب : مؤقتا من الآن لحد هذه العشية) [2].

وهو شخصية انتهازية، لا مبدأ لها، تقبل بالإهانة من أجل الحصول على المال:

(عـرقوب: أنا . . أنا (حتى يتناول الكيس) أنا عرقوب الكذوب أنا شقي مغضوب، وإن زدت لي كم ديناراً، فلك أن تسميني حماراً) [3].

ولكـون (عرقوب) شخصية انتهازية، مساعدة للاطراف المتنازعة، أو المختلفة، فهذا يعـني أن وظيفـتها الدرامية، لاتقل أهمية، وخطورة عن الشخصية الرئيسية (ابو الحسن)، ذلـك لأنهـا بتلك الخصائص إنما تعمل على تحريك عقدة المفارقة، وتطريز أجوائها بالمزيد من الأوهام، والمواجهات، وأشكال الانحراف .

خامسا: تقاليد مسرحية أخرى:

١ ـ انشاد الجوقة:

بالاضـافة إلى مـا سـبق مـن تقنيات وحيل مسـرحية، اسـتثمر الــــنقاش تقاليد مسـرحية أخرى، أظهرت الحكاية في شكلها المسرحي، ومن أبرزها استخدام الانشاد، عن طريق الجوقة المؤدية له.

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٨) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١٧) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ١٢٩) .

لقد استحضر النقاش هذه التقنية الفنية لاعجابه الشديد بالمسرح الاوربي الذي شاهده مهتما بمقاطع الجوقة، وانشادهم في أحداث المسرحيات، فضلا عن دور الانشاد في استمالة الجمهور .

من هذا المنطلق نجد« الجوقة« تتداخل مع أحداث الحكاية، وتواكب الشخصيات من موقف إلى آخر، فالخليفة أبو الحسن يستيقظ من نومه على صوت الجوقة مرحبة به كخليفة للمؤمنين، منشدة :

جوقة : يامالك الملك الأمين احفظ أمير المؤمنين ابو الحسن: حقا منام طرب ياليته شيء يقين أبا الحسن أحرص على نومك وإلا تقع في الندامة..يا ليتني أبقى نايما إلى يوم القيامه . .

(يجلس قليلا ثم يرجع فينام)

الجوقة: أدمه للممالك واحرسه بالملايك

أبو الحسن : رؤيا ولكن حلوة يارب زد وبارك

الجوقة: يارب البرية أبد الدولة العلية

(ثلاث مرار على أصواتهم ويذهبوا) [1] .

بهذه الصورة كانت الجوقة تؤدي انشادا أساسيا في بنية المسرحية وهو في مجمله انشاد قصير تقوم به الجوقة لتخلق المناخ العام المهيمن على فضاء المسرحية، فالمقطع السابق الذي أدته الجوقة لم يكن إلا تعزيزا للوهم، وتأكيدا لأبي الحسن على تحوله إلى خليفة للبلاد .

٢ ـ المناجاة :

والتقليد المسرحي الثاني تقليد يرتبط مباشرة بالشخصية وبالحوارالمسرحي، وهو« المناجاة« [1]، الذي تأتي في صورة قريبة من صور المنودراما ذلك أن الشخصيه تقوم به

---

(١) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (١١٤) .

للتعبير عن دخيلة ذاتها، وعن مشاعرها الباطنية، وأفكارها، وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع، وقد استفاد النقاش منها، في المواقف التي تكون فيها الشخصيات تحت وطأة انفعال جارف، أو أزمة عنيفة، تضرم في داخلها صراعا قويا ينبغي أن يطّلع المتلقي عليه، أو تكون بين سلوك وآخر، فنجد (عرقوب) يتحدث إلى ذاته قائلا لنفسه:

عرقوب: ياترى من منا يضحك على رفيقة أكثر، أظنني أنا الراب حعليهم من الأصغر إلى الأكبر، لأنني أساير الجميع كل واحد على مرامه، وأتنعم بعطاياه وأنعامه، وحينما يطربون أطرب معهم أطرب معهم، وحينما يذهبون أكن متبعهم لابد أن أقابل سعيد وسلمى، لأخبرهما بما حصل البرهة لكي انال منهما» مشيرا إلى الدراهم) [٢].

سادساً: التصور العام للمسرحة:

من خلال نموذج أبي الحسن المغفل، وعلى ضوء ما كشفت عنه الدراسة السابقة من فروق بين حكاية الليالي الأصل، وبين ما أضافه النقاش إليها ؛ لإحالتها من صيغتها التراثية السردية، إلى صيغة مسرحية تنبض بروح المسرح وتقاليده . يتضح لنا أن المسرحة هي صورة من صور إعداد النص المسرحي، والتي يسعى المؤلف المسرحي من خلالها إلى إعطاء الطابع السرديالقصصي الموجود في التراث إطارا مسرحيا بعد أن يغذيه بنفس درامي حين يفر له أشكالا من الصراع ويسعى إلى تنميتها عبر الحدث، والشخوص، والحوار« [٣]، أو عبر أي عنصر آخر من العناصر الفنية الخاصة بالفن المسرحي .

هذا ما سعى إليه النقاش في تعامله مع العناصر المختلفة لحكاية الليالي، فقد نوّع في الوسائط المسرحية، محاولا الوصول بحكاية أبي الحسن المغفل إلى مستوى العرض المسرحي، بينما لم يكن شاغلا تفكيره بالحفر في تضاعيف الموضوع، ومراميه البعيدة، ولم

---

(١) هو يعرف بالمناجاة أو بحديث النفس أو النجوى وجميعها تعني (تكوين كلامي فردي الروح، يلقى، أو يكتب، وهو بهذا يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى: التجنيبه، الحادثة الداخلية للشخصية، دراما الممثل الواحد، المناجاة الفردية . . الخ) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، لـ . إبراهيم حماده (ص: ٢٧١) .

(٢) أرزة لبنان، لـ . مارون نقاش (ص: ٩٨) .

(٣) فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، لـ . حسين علي هارف (ص: ٨٧) .

يكن الشكل المسرحي بالنسبة له سوى ذلك الإطار المسرحي الأوربي الذي شاهده، وأعجب به، فبذل جهده لوضع الحكاية في قالب مسرحي جاهز مسبقا، الأمر الذي يعطي« للمسرحة" خصوصيتها، ويجعلها وصفا لاتجاه قائم بذاته في تعاطي المسرح للتراث . تعتمد أكثر ما تعتمد على صياغة النص الحكائي صياغة مسرحية خالصة، بحيث يبدو لنا الفارق بين الجنسين ـ (الفن القصصي والفن المسرحي) ـ واضحا .

ففي القصة المروية، أو حتى الكتوبة كما يرى الأردس نيكول يقوم صانعها برسم« خطوط قصته في المدى الذي يريده، وعمله الحقيقي قد يشمل الآف الصفحات، وهو يستطيع أن يعرض في حدود هذه الصورة الكبيرة، ودون أن يخشى إفساد نواحي التناسب بين أجزائها سلسلة بأكملها من الصور المتباعده، إما في شكل أوصاف، وإما في صورة حوادث على هامش الموضوع، أما الكاتب المسرحي فلا يملك مثل هذه الحرية، فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألاّ تستغرق أكثر من ثلاث ساعات وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب في لوحته الصغيره فحسب، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحي، وأن جميع الحوادث التي تأتي على هامش الموضوع محرمة على الكاتب المسرحي الذي لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصلي معالجة كاملة، وذلك بعكس كاتب القصة الذي يستطيع أن يمط في قصته، وأن يزيد فيها ما يشاء في حين نرى الكاتب المسرحي مضطرا دائما، وبالضرورة إلى الإيجاز والتركيز» [1].

قلنا: إن النقاش كان على وعي بهذا، وهوباستخدامه عدداً كبيراً من تقنيات المسرح، وتقاليده، وحيله، يؤكد هذا الوعي ويتمثله، وبالتالي يعتمد عليه في صنع الصورة المسرحية .

وبوسعنا الآن، أن نحدد تصور البحث للمسرحة عبر النقاط التالية :

ــ المسرحة هي إضفاء ما توفر من تقنيات، وتقاليد وحيل مسرحية على ما وفره التراث من مادة خام، بحيث تتخذ شكلا مسرحيا، لا يتنافر مع السياق العام للفن المسرحي .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٨٧) .

ـ ومن ناحية أخرى هي التعامل مع الحكاية المأخوذة عن التراث بمنظار عفوي، لا يتعمق في عناصرها، ولا يبحث في دلالتها العميقة، بل يسخّر كل تقنياته، لتكون في خدمة قصة الحكاية، مما يصرفه عن إعطاء مضامين عصرية، معمقة، وناضجة مكتفيا بما يقدمه النص التراثي المعتمد على حكمة، أو موعظة أخلاقية جاهزة، أو إشارة نقدية ساخرة، أو لاذعة، ولهذا فالمؤلف هنا لا يكون منشغلا بإثارة التساؤلات، أو استفزاز المشاهد، أو جعله متورطا في قضايا العرض، إنما ينشغل بتحقيق غايتين هما :

١ـ الإمتاع والتسلية .

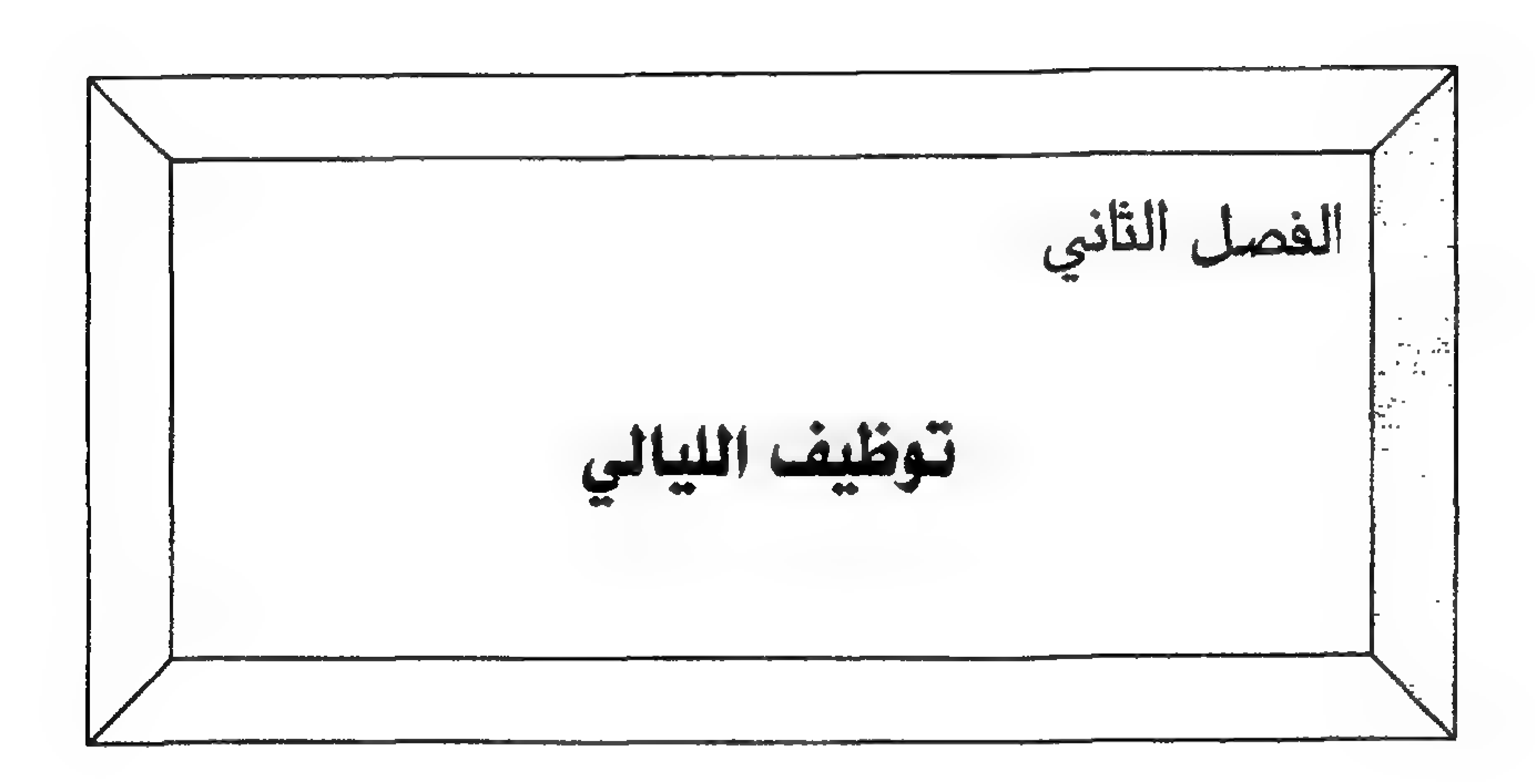
٢ـ الوعظ والإرشاد والتعليم .

والواقع أن البحث لا يعد ذلك الأمر قصورا في مسرحة الحكاية الشعبية لأنها ـ على الأقل ـ شكّلت مرحلة من مراحل التعامل مع التراث، وحدّدت اتجاها قائما بذاته صنعته، وأثرّت فيه عدد من المعطيات الثقافية والسياسية والاجتماعية .

ـ كما أنها بمثابة إعادة استنبات ماليس من المسرح في إطار مسرحي إذ إن الأدب، والتاريخ، والأساطير، والتراث يوفرون لكاتب المسرح مادة أولية » لم تكن يوما ما مسرحا، ولم يبن بناء مسرحيا في زمن تخلقه فإن عملية مسرحته تعني بالضرورة فرض صياغة فنية على وجود فني له مضمون وشكله المتشابكان داخل رؤية معينة« [1] .

****

(١) الثابت والمتغير(دراسات في المسرح والتراث الشعبي)، لـ . حسن عطيه (ص: ١٦)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٩٠ م .



الفصل الثاني

توظيف الليالي

توظيف الليالي

مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة)[1] .

تأليف: (ألفريد فرج)[2] .

يصنع التباين في مستوى النظر إلى المخزون التراثي تفاوتا في أساليب استحضارهذا التراث، وفي طرق التجريب عليه، والنص الذي سنتاوله في هذا الفصل، سيعبر عن اتجاه آخر من اتجاهات حضور التراث في المسرح العربي، وسيكون ممثلا عن عدد من النصوص المسرحية العربية التي لم تقف عند حدود« مسرحة الليالي "، بل انطلقت إلى مستوى أكثر تقدما في الإفادة من هذا الصيغة التراثية المهمة ، وفي استثمار طاقاتها، وقوة عناصرها، وهو مستوى أطلق البحث عليه مسمى (توظيف الليالي).

إن استخدامنا مصطلح« التوظيف« ينطلق من خصوصية دلالة هذه الكلمة مناهضين في ذلك الاستخدام« المجاني« لها من قبل عدد كبير من الباحثين والنقاد، حيث لاحظنا استخدامهم لها في عدة أوجه، والإشارة بها إلى جميع التجارب التي حضر فيها التراث دون تمييز بين تجربة، وأخرى .

من هذا المنطلق نستطيع رسم خطوط عريضة يتبعها الكاتب الموظف للتراث فنيا، وبالتالي نستطيع استنتاج الفوارق بين أن نمسرح التراث، وبين أن نوظفه، وبين أن نؤصله.

وحتى لا نستبق المهمة التي يضلع بها نموذجنا الذي اصطفاه البحث لإيضاح هذه الفوارق، علينا أن نتجه مباشرة إلى مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) لألفريد فرج، لنتوصل بشكل منطقي إلى مفهوم (التوظيف) في حضور الليالي، واعتمادا على المحاور التالية :

---

(١) هي مسرحية من تأليف ألفريد فرج، وهي من فصلين، اعتمد في مصادرها على ثلاث حكايات من الف ليلة وليلة، وقد مثلت في المسرح الكوميدي المصري في موسم عام ١٩٦٨ م، من إخراج عبد الرحيم الزرقاني .

(٢) (ألفريد فرج) كاتب مسرحي مصري له عدد من المسرحيات منها (حلاق بغداد، بقبق الكسلان، رسائل قاضي أشبيلية، الزير سالم، النار والزيتون وغيرها) .

أولا : المصدر الأصل للحكايات الموظفة .

ثانيا : بنية النص الخارجية .

ثالثا : شخصيات المسرحية .

رابعا : توظيف عناصر الحكاية .

خامسا: بنية النص العميقة .

سادسا: التصور العام لتوظيف الليالي .

أولا: المصدر الأصل للحكايات الموظفة :

استوحى (ألفريد فرج) (قصة التبريزي من ثلاث حكايات وردت في كتاب ألف ليلة وليلة هي حكاية المائدة الوهمية ، وحكاية الجراب،وحكاية معروف الإسكافي) [1]، كما أن هناك حكايات أخرى أفاد منها وسنأتي عليها لاحقا .

توجه الكاتب قاصدا الليالي، عارفا ما تحمله من بذور درامية، يمكنه توظيفها في نصوصه، ولكنه يتجه في هذه المسرحية نحو الليالي بنهم كبير يفوق نهمه حين اتجه إلى الليالي في مسرحية (حلاق بغداد) [2]، أو مسرحية (بقبق الكسلان)[3] وجميعها اعتمدت على الليالي .

اعتمد ألفريد فرج في ذلك على ثلاث حكايات (متباعدة من حيث مواقعها في« ألف ليلة "، ومن حيث جوهرها ومذاقها ....، إلا أنه رأى فيها تجانسا كبيرا) ـ حسب قوله ـ [4]، أما البحث فيرى أن هذا التجانس الذي لفت انتباه ألفريد فرج لم يتوافر فقط في

(١)انظر: سلسلة مؤلفات الفريد فرج ـ الجزء الأول / مسرحيات حلاق بغداد، مسرحية بقبق الكسلان، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة)، لـ . ألفريد فرج (ص: ٣٦١) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٨م .

(٢) (حلاق بغداد) مسرحية لألفريد فرج اعتمد فيها على حكاية مزين بغداد (أبو الفضول).

(٣) مسرحية لالفريد فرج اعتمد فيها على حكاية الأخ الثالث (بقبق) لمزين بغداد في ألف ليلةوليلة.

(٤) انظرالفريد فرج / سلسلة مسرحيات الفريد فرج ـ الجزء الاول (ص: ٣٦) .

طبيعة الحكايات الثلاث، بل أيضا في طبيعة شخصياتها وما اتسمت به من تناغم في صفات، وفي تناقض في أخرى مما أعطى للكاتب صورا متعددة للطبائع الإنسانية، سنقف على تنوعها بعودتنا إلى موطنها الأصل في كتاب الليالي .

الحكاية الأولى: حكاية معروف الإسكافي [1]:

تتحدث عن إسكافي ـ صانع أحذية ـ له زوجة سليطة اللسان، قوية الشخصية، واسمها (فاطمة العرة)، وقد طلبت من هذا الزوج الفقير كنافة بالفستق وعسل النحل، فامتعض وخاف من بطشها، إلا أن صديقه بائع الحلوى رقّ عليه وأعطاه كنافة وخبزا على الحساب لحين ميسرة، غيرأن الكنافة كانت بعسل القصب لاعسل النحل، وقد رضي بها الإسكافي ممتنا على عكس الزوجة الشريرة التي رمتها في وجهه مشفوعة ببصقة وصفعة فأكل هو الكنافة، ووعدها أن يحضر لها في الغد طلبها، ومن شرها لم يرق لها الانتظار إلى الغد فذهبت واشتكته إلى أحد قضاة المدينة والذي استدعاه ليقاضيه، وحين رأى القاضي حاله، عطف عليه وأعطى لزوجة الإسكافي ربع دينار، وفي طريق عودته طالبه (رُسل) القاضي أجرهم وقدره نصف دينار، فباع عدة الشغل وأعطاهم، ولم تنته الزوجة اللعينة من تحقيره، فقد ذهبت إلى قاضٍ ثانٍ وذهب هذا المسكين ليدفع كل ماعنده طلبا للتراضي، وعندما خرج كان خائفا من أن تشتكيه لمقام الباب العالي، لذا فرّ هاربا إلى مكان مهجور، وبينما هو يرتعد خوفا ويتمتم بكلمات القهر والألم، انشق الجدار عن مارد عظيم، رأف بحاله، وعرض عليه إنقاذهمن وضعه المرير بإبعاده إلى مكان بعيد، وليكن مدينة (اختيان الختن)، وهناك تعرف الإسكافي على تاجر مهاجر من مصر يدعى (علي ابن الشيخ احمد العطار)، ومن محاسن الصدف أن يكون هذا التاجر صديقاً للإسكافي في صباه، مما دفع هذا التاجر لمساعدته ومده بألف دينار، وبغلة، وعبد يمشي معه، ثم عرض عليه فكرة الادعاء بأنه تاجر كبير ومعروف في مصر ينتظر قدوم بضاعته، فصدّق التجار الأكذوبة، وصار لمعروف مكانة كبيرة بينهم، فقربه ملك البلاد إليه حتى

(١) انظر الف ليلة وليلة/ حكاية معروف الاسكافي/ الليلة ٩٤٩/ الجزء الرابع/ (ص: ٣. ٤)/ دار الفكر العربي ـ بيروت .

إنـه زوجـه مـن ابنـته الوحـيدة، وطلـب مـنها كسب وده، ليظفر هو بماله، وهكذا تستمر الأحـداث حـتى ينكشف أمره عن طريق الوزير الذي كان ينافسه على حب الأميرة، إلى أن يفر هاربا من البلاد ... إلخ» [1].

الحكاية الثانية: حكاية المائدة الوهمية[2]:

تصـور هـذه الحكايـة مـا حـدث لمقطـوع الشفتين، أو (شقالق) وهو الأخ السادس لحلاق بغداد، وكان فقيرا، دفعه قدره لقصر رجل ثري، فطلب منه حسنة من ماله، فأظهر ذلـك الـثري تعاطفـا معـه، وأجبره على أن يأكل معه من مائدته، إلا أن شقالق لـم يكن يشـاهد أمامـه غـير الوهـم، بـرغم مـا يضـعه الخدم من البسط الوهمية، ووضع الأطباق المتخيلة. وها هو ذا مزين يصف ما حدث لأخيه قائلا :

" ثم أخذ أخي وجلس معه على تلك السفرة الموهومة، وصار صاحب المنزل يومىء ويحرك شفتيه، كأنه يأكل، ويقول لأخي: كل ولا تستح فإنك جائع، وأنا أعلم ما أنت فيه مـن شـدة الجـوع، فجعل أخي يومىء، ويحرك يديه، وفكيه كأنه يأكل وهـو يقول لأخي: كـُـل، وأنظـر هـذا الخـبز وأنظـر بياضه وأخي لا يبدي شيئا . . وكان يعد هذه الألوان الشهـيه ويصفها لأخي بأوصاف تفتح قابليته وهو جائع ..» [3].

الحكاية الثالثة: حكاية الجراب والكردي[4]:

حكايـة تـرويها شـهرزاد عـن رجـل يدعـى (علي العجمي) وقف بين يدي هارون الرشيد حينما ضاق صدره ؛ ليروح عنه بحكاياته العجيبة، فقال :

" فبينـما أنـا أبيع، وأشتري، وإذا برجل كردي ظالم، هجم علي، وأخذ مني الجراب، وقـال هـذا جرابي، وكل ما فيه متاعي، فقلت يا معشر المسلمين خلصوني من أيدي أفجر الظـالمين . فقـال الـناس جمـيعا: اذهـبا إلى القاضي، واقبلا بحكمه بالتراضي، فتوجهنا إلى

---

(1) انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ٣. ٤) وما بعدها .

(2) انظر: المرجع السابق نفسه / حكاية الاخ السادس لمزين بغداد / الليلة ٤٣/ الجزء الاول / (ص: ١٤١) .

(3) انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ١٤١) .

(4) انظر: المرجع السابق نفسه / حكاية الجراب والكردي / الليلة ٢٩. / الجزء الثاني / (ص: ٣٥٤) .

القاضي، فتقدم الكردي وقال: أيد الله مولانا القاضي، إن هذا الجراب جرابي وكل ما فيه متاعي، وقد ضاع مني فوجدته مع هذا الرجل، فقال القاضي: ومتى ضاع منك ؟ فقال الكردي: من أمس هذا اليوم وبت لفقده بلا نوم، فقال القاضي: إن كنت تعرفه فصف لي ما فيه فقال الكردي: في جرابي هذا مرودان من لجين، وفيه أكحال للعين، ومنديل لليدين، ووضعت فيه شرابتين وشمعدانيين، وهومشتمل على بيتين وطبقتين، ومعلقتين ومخدة ولطعين وإبريقين وصينية وطشتين، وقدرة وزلعتين ومغرفة ومسلة وهرة وكلبتين وقصعة أخضرين، وجمل وناقتين وجاموسة وثورين ولبؤة وثعلبين ومرتبة وسريرين ومقصر وقاعتين ورواق ومقعدين، ومطبخ ببابين وعندي جماعة أكراد يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي: ماتقول أنت ياهذا ؟ فتقدمت إليه وقد أبهتني الكردي بكلامه فقلت: أعز الله مولانا القاضي، إن ما في جرابي هذا إلا دويرة خراب وأخرى بلا باب، ومقصورة للكلاب، الكعاب، وفيه خيام وأطناب، ومدينة البصرة وبغداد وقصر شداد بن عاد، وكور حداد، وشبكة صياد، وعصا، وأوتاد، وبنات وأولاد، وألف قواد يشهدون أن الجراب جرابي .. "[1] .

بهذا الخيال الواسع، والبديهة الحاضرة السريعة، يستمر (علي العجمي) و (الكردي) المحتال في وصف الجراب من الداخل، محاولا كل واحد منهما تأكيد أحقيته بامتلاكه. فينتهي القاضي إلى حالة من الدهشة تجاه هذا الخيال العجيب ويقول:

" ما أراكما إلا شخصين نحسين، أو رجلين زنديقين، تلعبان بالقضاة والحكام، ولا تخشيان الملام "[2] .

ثم يأمرالقاضي بفتح الجراب، وإذا به خبز، وليمون، وجبن، وزيتون .

لقد استحضر ألفريد فرج هذه الحكايات الثلاث، وألف بينها، لذا من الضرورة بمكان الإشارة إلى الشخصيات، التي وظفها ألفريد فرج من هذه الحكايات ؛ نظرا

(١) المرجع السابق نفسه (ص :٣٦٣ / ٣٦٤) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٦٥) .

لأهميتها فيما سيأتي من محاور الدراسة، وأول هذه الشخصيات، شخصية الإسكافي بطل الحكاية الأولى، الذي تحول إلى لعب دور قفة في المسرحية، وتحول التاجر (علي ابن الشيخ أحمد العطار) إلى شخصية علي جناح التبريزي، كما مزج فيه أيضا جزءا من شخصية صاحب القصر الذي لجأ إليه (شقالق) وقدم له المائدة الوهمية، وجزءا من شخصية معروف الإسكافي، الذي هرب إلى تلك الديار، ولعب دورالتاجر، وقد أعطى المؤلف شخصية (معروف الإسكافي) الواردة في الحكاية الأصل لشخصية (قفة) في المسرحية، وقفة ورد ذكره في حكاية (مزين بغداد) [1] وهو الأخ الثالث لهذا الحلاق .

ثانيا: بنية النص الخارجية:

من الطبيعي الاّ تستقر أحداث الحكاية الأصل على وضعيتها الأولى في ظل تمازج ثلاث حكايات، حتى وإن اعتمد ألفريد فرج على الخطوط العريضة لحكاية معروف الإسكافي ، واتاح لأحداثها مجالا أوسع، كمالا يمكننا الادعاء أن التغيير في أحداث الحكايات كان جذريا، بيد أنه على الأقل كان تغييرا مدروسا في حالة التغيير، وكان ثباتا مدروسا في حالة الثبات، وكلاهما يلتقيان في انسجام، لتعميق الرسالة التي أراد الكاتب إيصالها، من خلال نقل الحكاية من نطاقها السردي إلى عالمها المسرحي .

وبين ماثبت من أحداث الحكايات الأصل، وما استجد من أحداث مضافة، تشكلت بنية النص المسرحي الخارجية، وقد جاءت في فصلين رئيسين، بينهما لوحة قصيرة فاصلة، سماها المؤلف (بين الفصلين / الجراب)، وهي عبارة عن مشهد له خصوصية سنوضحها في حينه .

لقد اتبع المؤلف في بناء كل فصل نظام اللوحات، أو المشاهد التي لاتعتمد على تسلسل زمني ثابت، أو ثبات مكاني محدد كما في المسرح التقليدي، بل جعل لكل لوحة زمانها ومكانها الذي لا يربطانها بما كان قبلها، أو ما جاء بعدها من لوحات. وربما ساهم ذلك في كسر الصورة النمطية المعروفة في تسلسل أحداث الحكايات الشعبية التي تسير

---

(١) انظر:ألف ليلة وليلة / حكاية حلاق بغداد / الليلة ٣٩ / الجزء الأول / (ص: ١٤٨) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

وفق نظام محدد، فضلا عن أنه أتاح للكاتب فرصة لاجتياز حاجز الزمان والمكان في سهولة ويسر .

ونحسب أن استخدامه هذا الشكل، فيه عودة إلى تقنية غربية عرفها المسرح الغربي الحديث، وبالتحديد المسرح الملحمي، إلى إطلاق التسميات المختلفة على كل لوحة أو مشهد، مما يشير إلى تقديم كل مشهد كوحدة مستقلة في ذاتها، ويميل في غالب الأحايين إلى اهتمام الكاتب بتوظيف طاقات الحكاية الشعبية لخدمة المضمون أكثر من اهتمامه بخلق أو تطوير الشكل، حتى ولو كان ذلك في الإمعان باستخدام هذا الملمح البريختي كما سيأتي معنا في النموذج الثالث لسعد الله ونوس.

ومع هذا فالبحث يكشف عن محاولة، أو لنقل بوادر محاولة تصب في تطوير الشكل عبر خاصية عرفت في الليالي، وإن كانت لم تظهر في المسرحية بنفس قوة ظهورها في الليالي، إنها تقنية (تناسل الحكايات)، فكيف حاول الكاتب أن يستفيد منها ؛ لتشكيل إطار مسرحي نابع من خصوصيتها ؟

في لوحة بين الفصلين، وظف ألفريد فرج حكاية (الجراب والكردي) التي سبقت الإشارة إليها، ولكون هذا الفصل قائماً بذاته، فهو يشكل حكاية داخل الحكاية الأم للمسرحية، لاسيما وأنها لا تخرج عن السياق العام لفكرة الإيهام، على الرغم من اختلاف شخوصها وأحداثها، وهي تنتهي بنهاية هذه اللوحة لتعود أحداث الحكاية الأم من جديد إلى التواصل في بداية الفصل الثاني .

والبحث يؤكد أهمية هذه الملحوظة سواء أقصدها المؤلف أم لم يقصدها فهي في نهاية المطاف صورة مصغرة للشكل العام الذي اتبعته الليالي في سرد حكاياتها، حيث تتوالد الحكايات من بعضها البعض، وتعود في مجملها إلى الحكاية الأم .

يتكون الفصل الأول من ثلاث لوحات هي :

١ـ بستان التبريزي.

٢ـ سوق المدينة.

٣ـ قاعة الملك .

ويتكون الفصل الثاني من ثلاث لوحات هي :

١ـ بيت التبريزي .

٢ـ السوق في الليل .

٣ـ السوق في الفجر .

في هذين الفصلين وما بينهما أحدث ألفريد فرج عددا من التعديلات فيما يخص الأحداث، أولها كان في اللوحة الأولى من الفصل الأول حيث لم يلتزم بما كان عليه (معروف الإسكافي) في حياة الفقر والعوز، بل بدأ بحياة (علي التبريزي) الثري، الذي فقد ثروته ببذخه، وصرفه على الأصدقاء، وبدأ يستعد للخروج من القصر وتسليمه لمالكه الجديد، وهذه الثيمة يُلاحظ تكررها كثيرا في حكايات الليالي للشاب الثري، الذي أضاع ماورثه عن أبيه من أموال، ونظن أن هذا التكرار ما هو إلا ترسيخ للمفاهيم الأخلاقية التي تسعى الليالي إليها .

ثم تأتي اللوحة الثانية مؤكدة عدم احتفال ألفريد فرج بتفاصيل الحكاية الشعبية، ونقل ما حدث للإسكافي وزوجته، أو ما حدث له مع القضاة بل ينقلنا مباشرة إلى قلب الحدث، راحلا بنا عبر الزمان والمكان إلى المدينة الجديدة التي سيصنع فيها التبريزي مجده وبطولته .

وفي اللوحة الثالثة وهي قاعة الملك يعود بنا ألفريد فرج إلى أجواء حكاية معروف الإسكافي ؛ ليبين موقف الملك من التاجرعلي التبريزي، ويبين موقف ابنة الملك من علي، وكيف أنها وقعت في حبائل حبه، ورضيت الزواج منه برضا تام من إبيها الملك ، حيث ينتهي هذا الفصل باقتناع الملك بشخصية علي، واقتناع الأخير بأن حلم حياته بدأ يتحقق على أرض الواقع .

ويأتي الفصل الثاني بلوحة (بيت التبريزي) ليحرك من خلالها قوة الشخصية الجديدة التي أضافها بإحكام إلى المسرحية، وهي شخصية التابع (قفة)، حيث بدأ يبحث

عـن نصيبه من هذا الجاه، وهذا الثراء، ويطالبـ به إلاّ أن علياً يرفض ذلك الابتزاز، لأنه لا يرتضي في صديقه تلك المصائح السريعة، والطموحات القاصرة .

وفي اللوحـة الثانـية (لوحـة السـوق) حيث خيّـم الظلام على المدينة، وبدأ الشيطان يملـي عـلى قفـة أوامـره، ويخطـط معـه للانتقام من التبريزي، فيعقد العزم على الانتقام، وبأسرع وقت ممكن .

وهـذا ما يحدث بالفعل في اللوحة الثالثة والأخيرة من الفصل الثاني حيث يشي قفة عـلى صـاحبه إلى الملـك، بيـنما يوضح لنا المؤلف رباطة جأش التبريزي، وتمسكه الشديد بحـلمه الجمـيل، وآماله الكبيرة، مع عودة للكاتب لأجواء الحكاية الأصل، وما جرى فيها مـن أمـر الملـك والأمـيرة والتجار والفقراء تجاه التاجـر الموهوم، الذي كشف تابعه سره، وفضح أمره.

إلا انـه يـتدخل لتغـيير مجـرى الـنهاية، فـقفـة يستيقظ ضميره، ويعود متنكرا بلحية وعـباءة وعمامـة ؛ ليعلن عن وصول القافلة المنتظره، قافلة التبريزي فيخلصه من العقاب الشديد الذي ينتظره، ولتكون النهاية بفرار التبريزي والأميرة وقفة .

بهـذه الصـورة تـدّخل ألفـريد فـرج لرسـم أحـداث مسـرحيته مستفيدا من أجواء الحكايـة، غير ملتزم بها حرفيا، مما خلق حالة مسرحية بالمزج بين عناصر الحكاية، وتقنيات مسـرحية مـتعددة طالـت مستوى الشكل ومستوى المضمون، وإن تفاوتت قوة تأثيرها في التغيير، والتجديد في كل مستوى .

ثالثاً: شخصيات المسرحية :

ثمـة حضـور طـاغٍ لعنصـر الشخصية في مسرحية(علي جناح التبريزي) وربما يعود ذلك لأهمية الشخصيات في تحريك أحداث هذا النص تحديدا، وقلب موازين القوى فيه، عـلى أن ذلـك لم يـأتِ من فراغ، بل من تنويع المؤلف بالاستفادة من الشخصية النمطية، الـتي تقدمهـا الحكايـات الشـعبية، وتتسـم بهـا، مـن جهة، والتـفاته الواعي إلى التفاصيل الدقيقة التي تـعـنى بها الدراما الحديثة في بناء الشخصية المسرحية من جهة أخرى .

وحتى نستوضح هذا الأمر، ونقف على مبرراته الموضوعية، سندرس شخصيتي (التبريزي) و (قفة) معا، لما بين هاتين الشخصيتين من علاقة وطيدة، وعلى الرغم مما بينهما من تنافر، وتلك هي المعادلة التي استطاع ألفريد فرج تحقيقها ؛ ليطور من شخصيات الحكاية .

يقينا بوسع هاتين الشخصيتين الاتحاد في شخصية واحدة، كما كانت شخصية (معروف الإسكافي) في الحكاية الأصل، فهو الذي كان يبيع الأحذية، وهو الحالم الذي أدعى التجارة والجاه والثراء، فهل عمد ألفريد فرج إلى فصل الشخصية الواحدة، وجعلها شخصيتين، تظهر كل واحدة منهما بالصفات الناقصة لدى الأخرى ؟ .

ذهبت العديد من الدراسات لتأييد هذا الرأي، فقال نبيل راغب :" إن ألفريد فرج في مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة، يعتمد على بطلين يكمل كل منهما الآخر . . وهما بهذا يمثلان بطلا واحدا في صورة شخصية الواحد ؛ لأن كل صفة في أحدهما توازنها صفة في الآخر . . وبما أن البطل الأوحد يمكن أن يحمل في نفسه الكثير من الصفات المتناقضة طبقا للطبيعة البشرية التي لا تخضع لنمط واحد، فإن التناقض بين التبريزي وتابعه قفة لا يعني أنهما شخصان على طرفي النقيض، أو بينهما صراع . . ولكنه التناقض العادي الموجود داخل الشخص الواحد. ."[1] .

بهذا الرأي، يمكننا استنتاج ما جمع بينهما من صفات وما نافر بينهما من صفات، وأول هذا التوافق أن قفة ما هو إلا تابع للتبريزي، والتبعية ماهي إلا انقياد، وتحلل في الأصل، لاسيما ان قفة التابع لم يكن مجبرا على القيام بتبني أفكار، ومعتقدات المتبوع، وهو التبريزي، حيث لاحظنا موافقته الفورية على هذا الانقياد، إعجابا بجنون صاحبه إن صح التعبير:

" علي : (يقبض على يد (قفة) بقوة) ولكن لاتحمل هما بعد اليوم، كن أخي وصاحبي وسترى الخير في حياتك .

---

(١) لغة المسرح عند ألفريد فرج، لـ: نبيل راغب (ص: ٨٧، ٨٨)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٦م .

قفة : أنا أخوك وتابعك وظلك كريم جدا أم مغفل جدا . . .» [1] .

ويؤكد قفة هذا الانقياد في موقف آخر بقوله:

" قفه: رميت الشبكة طلع لي فيها صعلوك أمير.. وإلا هو رمى شبكته طلع فيها صعلوك فقير إلا أنني أحببته كأني كنت أبحث عنه طول عمري . . سحرني بمجونه وغرابته، بجنون عقله ،إنه مثلي، كما لو كنت أنا» [2] .

ولا يكتفي ألفريد فرج بجعلهما مكملين لبعضهما على المستوى المعنوي، بل حتى على المستوى المادي، والحوار التالي شاهد على ذلك :

" قفة: ياعالم . طمعت في غدوة بلاشي . . وهكذا بدأ كل شيء.

علي : أملك مشاك إلى حدود الصين .

قفة: ولكن ياسيدي أنا صرفت على الرحلة، وأنا تابعك .

علي: أنا تابعك .

قفة: أنا اسكافي فقير . . وأنت سيد عظيم .

علي: أتبعك بصفتي سيدك .

قفة : ده أنا الخدام .

علي: وأنا السيد الذي يخدمك .

قفة : ده أنا يدك ورجلك .

علي: عقلك يخدم يدك يا إسكافي . . أم أن يدك تخدم عقلك ؟

قفة: الولد ده مقنع بشكل . . » [3] .

إذن، هما شخصيتان متحدتان في الصعلكة، وحب الحياة، والمرح والقبول من الآخرين، ويتجلى هذا التوافق بصورة أكبر في حب المغامرة، وربما كان ذلك دافعا لأن

---

(١) سلسلة مؤلفات ألفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ ـ ألفريد فرج (ص: ٢٣٢) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٤٢/ ٢٤٣) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٤٨/ ٢٤٩) .

يتخلى التبريزي عن خادمه القديم (صواب) ويستبدله بقفة المغامر، فصواب محدود الخيال، رعديد، لا يتقدم نحو اكتشاف المجهول :

" صواب : لا خلاف .

علي: عيبك ياصواب أنك دائما ترى الأشياء على وجهها المعكوس« [١] .

وكما يكون التوافق، يكون التناقض، والذي ينطلق من عنصر اختلاف المصالح، فلا أمل لقفة في بغداد [٢]، الأمر الذي يجعل الرحيل قائما، ولكن لمصلحة معينة من وراء هذا الرحيل، وهي الحصول على المال فحسب، فالمال بالنسبة له هو لغة الحياة .

« ويلعب التناقض بين الشخصيات دورا دراميا في مضاعفة حيويتها خاصة في مجال المواجهة فيما بينها« [٣]، تلك المواجهة التي تؤججها فلسفة الحياة الخاصة بكل شخصية، فالتبريزي« يرى أن قفة إسكافي لا يؤمن بالفلسفة، وبأن العقل لا يخلق شيئا من لا شيء، تماما كما لايصنع الاسكافي النعل إلا من الجلد» [٤].

وقفة في نظره روح محدودة الرؤى، قابعة في واقعها، متشبثة بعالمها الصغير، فبطنه كمستنقع، وعقله كأرض صخرية ، حتى إن ثروته التي يأمل الحصول عليها من هذه المغامرة، لن تصرف إلا على أخويه بقبق الكسلان، وأبي الفضول، ثم إنه سيتبنى مبدأ الأثرياء الأنانيين، ويعيش مثلهم .

" قفة : عايش ضيف عليك . . أريد ثروة في جيبي وأنا حر فيها« [٥].

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٢٤) .

(٢) يرد في نص المسرحية الآتي :

علي : ألك متاع في بغداد ؟

قفة: كل متاعي فوق جسمي .

علي : وأنا أيضا . . ألك أمل في أزقتها ؟

قفة: أملي في يدي . .) انظر:المرجع السابق نفسه (ص: ٢٤٤) .

(٣) فن العرض المسرحي، لـ. نبيل راغب (ص: ٦١) .

(٤) سلسلة مؤلفات الفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ. ألفريد فرج (ص: ٣١٦) .

(٥)المرجع السابق نفسه (ص: ٣٠٩) .

ويقول قفة أيضاً :

قفـة: أكلـت الـناس كلها وأنا لا . . إسكافي لا . . لابد أن أكون أغـنى أغـنياء البلد . . أنا . . وإلا أخربها» [1] .

وإذا كانـت الدرامـا تشـترط بـروز« العلاقـة الوشيجة بين مقومات الشخصية وبين دوافعها . . ، ولابد أن تكون دوافعها كافية ومنطقية، ولها حياتها، وإرادتها الخاصة . . » [2]، فـلا عجب إذا من قيام قفة بتدمير حلم التبريزي، لأن الأول خرج خالي الوفاض من اللعـبة، فـالأميرة لعلـي، ومحـبة الناس لعلي، ومفتاح خزائن الدولة بيد علي، وما هو إلا مجرد تابع مسير مخدوع، ولذا عليه الانتقام سريعا، وكشف اللعبة :

قفة : لابد أن أخربها وأطربقها على دماغك ياتبريزي» [3] .

عـلى العكـس تمامـا كانـت دوافـع وفلسفة التبريزي في الحياة، وهنا مكمن القوة في تصـوير المؤلف للشخصيتين بتكاملهما، وتناميهما، وحيث المساحات المشتركة بينهما، التي لم تمـنع مـن وجـود تناقضـات عـلى مسـتويات أخرى، كما أنها لاتمنع من لحظة انكشاف القـناع، أو الوجـه الآخر للشخصية، التي تتقمص دورا في الحياة لا تؤمن بأهدافه البعيدة، كمـا تكشفت شخصية قفة في لحظة من اللحظات وفي الوقت نفسه أكدت الإنسان الذي تـتفق صـفاته الظاهـرة وسـلوكياته مع أفكاره، وأهداف حياته كما كان البطل علي جناح التبريزي . وكما اتضح من خلال المثال السابق من نص المسرحية .

كـبيرة هي الجهود المبذولة من قبل المؤلف لخلق شخصيتين تنطلقان من الليالي، وفي الوقت نفسه تعطي فكرا فلسفيا عميقا، تبرزها الإضافات العديدة التي استخدمها المؤلف لرسـم هـاتين الشخصيتين، وأبرزها الصفات المتشابهة والمتناقضة في آن واحد، وهذا ما لم يتواجد في أصل الشخصيتين .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٣١٥) .

(٢) غواية المتخيل المسرحي، لـ . عوّاد علي (ص: ٥٨) المركز الثقافي العربي ـ بيروت / ط١/ ١٩٩٧م .

(٣) سلسلة مؤلفات ألفريد فرج ـ الجزء الأول، لـ . ألفريد فرج (ص: ٣٤٤) .

ويستنسخ ألفريد فرج شخصية قفة في شخصيات أخرى في النص، كالملك والوزير، صاحب الخان، الشبندر، كل هؤلاء لا ينظرون إلى الشيء كما ينظر إليه علي، والدليل نظرتهم للقافلة الحلم، فلقد ظلوا يجترون الانتظار يوما بعد يوم، ويتعاملون مع القافلة القادمة بقيمة بضائعها المادية، وعلى العكس ماكان عليه التبريزي، فقافلته ـ من وجهة نظره ـ قد أتت، وصارت بين يدي الناس لاسيما الفقراء، وهاهم أولاء يتداولون ما فيها من بضاعة رابحة، فالثروة تتوزع على الجميع والفقراء بدأوا يقتربون من حلم تحقيق العدالة .

لم يفهم الملك، ورفاقه لغة التبريزي الرامزة، ولم يعلموا أن بضاعته ربحت فيما حققته من أثر في المدينة، وما هزته من الثوابت الخاطئة فيها، وفي ذلك مفارقة درامية يرى البحث أهميتها في تعارض مفاهيم الشخصيات .

رابعا: توظيف عناصر الحكاية :

الواقع أن ألفريد فرج أفاد بصورة كبيرة من الخصائص الدرامية والموضوعية التي تزخر بها الليالي، فنصه مكتظ بصنوفها، وأشكالها، بصورة نقلت لنا مدى إعجابه بأجواء الليالي، وبسحر طقوسها، ونماذج شخصياتها، وثيم أفكارها، إلا أن إعجابه الكبير بجاذبيتها لم يثنِ طموحه عن تشكيلها بالصورة الملائمة لخطه الدرامي الخاص، ولطرحه المسرحي المناسب .

ثم إن حكماً كهذا لا يمكننا تعميمه على كل العناصر، فبعضها ظل حاضرا بصورته المعروفة عنه في الليالي، دون تحريف أو تغيير، ولكنه جاء مساهما بقدر كبير وفعال في دعم النص ومضامينه الجديدة، وبعضها الآخر خضع لمحاولة التطوير تعزيزا للتوظيف، وعلى الرغم من المحاولة لم يحقق هدفه المنشود، وتأتي عناصر ثالثة لتصبح برهانا على المفهوم الدقيق للتوظيف وتحقق قيمته في الحكاية .

ومع وجود هذه المستويات الثلاثة في توظيف ألفريد فرج لعناصر الحكاية نجده يستثمرها لدعم المضمون الفكري في نصه، أكثر من دعم الشكل، وتجديد بنيته الخارجية،

وتلك ـ حسبما يرى البحث ـ سمة فارقة بين التوظيف والتأصيل في اتجاهات حضور الليالي في المسرح العربي .

أول عناصر الحكاية التي التفت اليها ألفريد فرج، وتعامل معه بطموح المجدد والمطور لمضمون نصه، هو (الحلم) الذي استمد طاقته من قوة الخيال في الذاكرة الشعبية الجمعية،« فالوجدان الجمعي يحس بفقدان العدل والخير والحق فيقوم خياله بلعبة التوازن، وهي عملية لذيذة شائقة لها دهشة السحر، وحلاوة الخارق، فيتجاوز الممكن والمستحيل، والعادي والخارق، والواقع والحلم، والإحباط والأمل، وقد تتوحد النقائض في عالم الخيال المركب المعقد« [1] .

فإذا كانت طاقة الحلم عند(أبي الحسن المغفل) بطل مسرحية مارون النقاش ـ وعلى الرغم من مسرحتها ـ طاقة كامنة، مستترة، لم تحرك في واقع الحياة شيئا، فإنها هنا عند ألفريد فرج طاقة تستعلي على الواقع لتعيد صياغته، وتثير فيه صراعا (زلزل المدينة) وأعاد توزيع ثرواتها، فحلم التبريزي يقترب من الواقع بقدر ابتعاده عنه وهو« رمز التغيير والتشبث بالواقع، وبالأرض، وباللحظة الراهنة، وكلما تقدم إليه صاحبه، يتقدم الموقف وتتطور اللحظة الحاضرة إلى الزمن المستقبلي ؛ لينعم الإنسان بلذة المجاهدة من أجل واقع أفضل« [2].

هذا ما فعله ألفريد فرج حين وظف الحلم مسرحيا فكلما ابتعد بطله عن الواقع على بساط الحلم والخيال، عاد ليجد هذا البطل أصلا ثابتا في هذا الواقع، الأمر الذي شحذ المضمون عمقا وجمالا، على الرغم من تأكيد ألفريد فرج لبعد هؤلاء الأبطال عن الواقع تماما حيث أعلن قائلا:

" وبذلك نتجنب نحن الممثلين والمخرجين والمتفرجين والقراء تصور أي من أبطالنا على أي نحو واقعي، أنا أتصورهم على المسرح مجرد ين من أي إيحاء واقعي« [3].

(١) المسرحية العربية الحديثة والتراث، لـ . إبراهيم السعافين (ص: ١١.) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٢٤) .

(٣) سلسلة مؤلفات القريد فرج ـ الجزء الاول، لـ . ألفريد فرج (ص: ٢٤٧) .

هـذا رأي الكاتـب، أما النص فعـلى خلاف ذلك حيث يكشف لنا عن تأثير الحلم في واقـع الـناس، ورأيهم العام، ابتداء من مرتـق الأحذية قفة، إلى من يرتدي تاج المُلك عـلى رأسـه (ملك الزمان)، ولنا أن نحيل هذين الشخصين المتناقضين على من نـريد في واقع حياتنا .

يقول التبريزي واصفا الواقع الجديد الذي صنعه الحلم :

" علي: وقد رأى بنفسه ـ يعني قـــفة ـ أن هذه القافلة ،ولم تصل بعد، وصنعت رخاء في المديـنة، ملموسـا ومحسوسـا، وتسـببت في صـنائع كـثيرة، يلبس الناس فيها ملابس مادية ويـــأكلون يشربون كزواج أثمر أجنة حقيقية فكيف بالله يصنع اللا شيء شيئا. . ، كل هذا ولم تصل القافلة بعد، فما بالك عندما تصل ؟« [1].

ومـما أعطى الحلم تأثيرا دراميا فاعلا، إضفاء ألفريد فرج عوائق أمام تحقيقه، تمثلت في تلك القوى الواقعية الشريرة التي لا يهدأ لها بال، حتى يقطع على الحالم حلمه، فالوزير في الحكايـة الأصـل يناضـل من أجل قمع حلم الإسكافي، وقفة في المسرحية يقوم بالدور نفسه بدافع الحسد والطمع من التبريزي فيفضح سرالقافلة الوهمية، ويوقف الحلم .

ومع هذا، فلم يكن هذا التنغيص مجديا في نظر ألفريد فرج، لأن الحلم قد فعل فعلته في واقـع الحـياة الاجتماعـية، وهـا هـي ذي الأمـيرة تـنبذ الطبقية وتلحق بحبيبها الفقير، وهـاهم أولاء الفقـراء يصنعون لهم رمزا شعبيا بطولياً يستمدون منه قوة النضال، ومفهوم الشـجاعة، والتضـحية، وبهـذا يؤكد أملا لابد وأن تصنعه القافلة الحلم، وهذا ما جاء في تذييله للمسرحية:

" في تصوري أن قافلة التبريزي، وتوقعات من صدّقوه (يقصد الفقراء) ، لم تكن إلا شـكلا صاغ منه أشواقا قديمة ساخنة، أملا تعلقت به القلوب، أعتقد أنه من قبيل توقعات العلماء في العصـر الحديث عن ثمار التقدم التكنولوجي، وتوقعات الناس عما سيتمخض عـنه تحقيق سلام دائم في العالم، وتخصيص ميزانيات الحرب لرفاهية الإنسان، القافلة نعم

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٣١٧) .

ستجيء، وهي الجزاء العادل لجهاد الإنسان في السلم والحرب، والعمل ومواجهة المشقات، إنها الواحة الخضراء وراء الجبل ....» [1] .

وحين نعود إلى حكايات الشطار والعيارين في الليالي، نجدها قدمت أبطالا شعبيين [2] التف الناس من حولهم، إعجابا بشهامتهم، ونصرتهم للمظلومين، وبذلهم للمحتاجين، ولم يكن التبريزي إلا صورة جلية، قدمت المسرحية فيه البطولة الشعبية على أكمل وجه، فهو يأخذ من الأغنياء ليعطي الفقراء، ويقود جحافل الفقراء إلى مصير آخر يعيد إليهم الكرامة والعزة بإعادة توزيع الثروة بالتساوي، حتى صنعت منه الأحداث بطلا ورمزا شعبيين لأحلام المستضعفين .

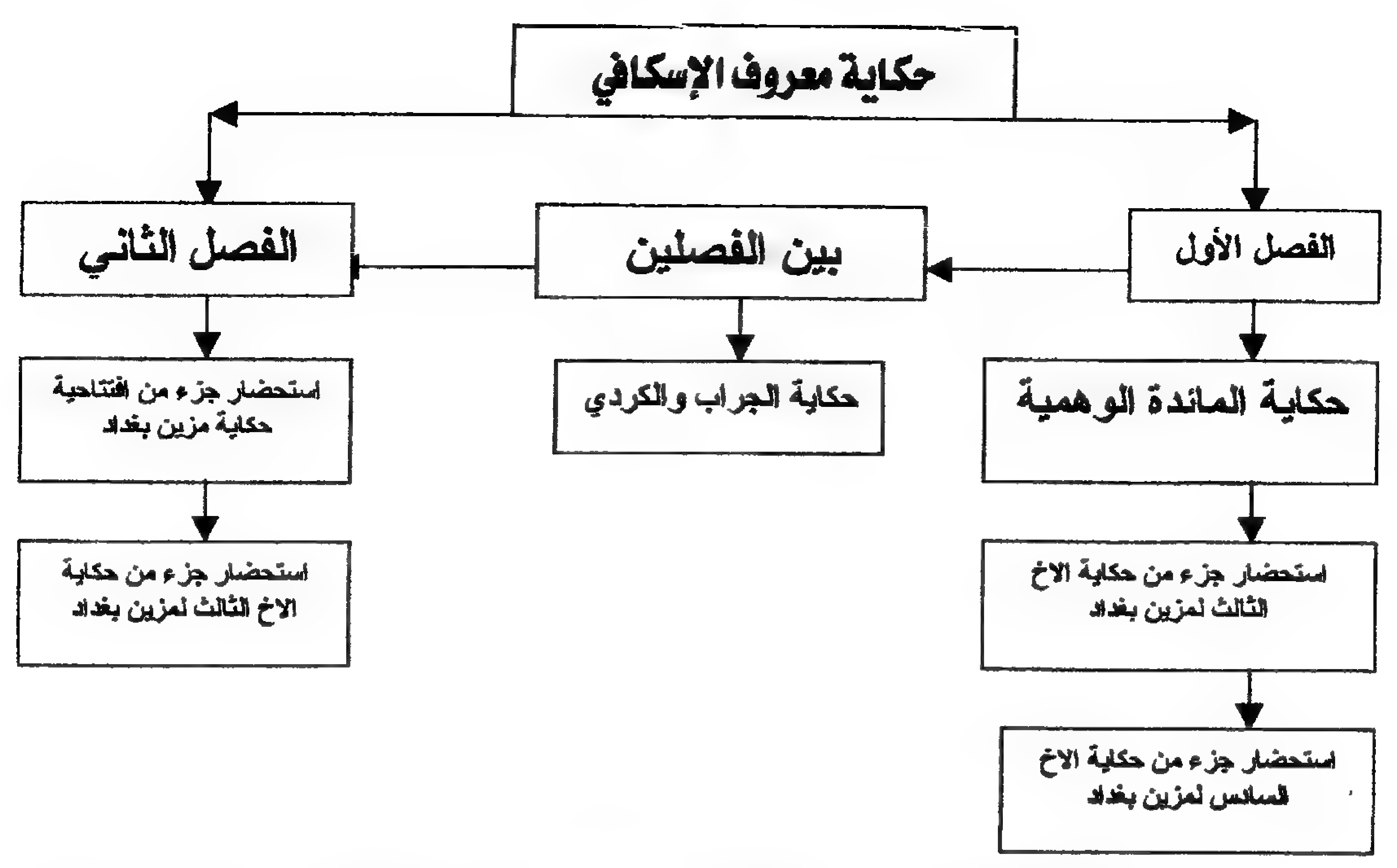
ولتأثره الواضح بخاصية (تناسل الحكايات) نجده يستحضرها في مسرحيته، محاولا توظيفها بصورة تنسجم مع شكل النص ومضمونه، بحيث لا تبدو نافرة عن سياق النص .

وقد استرعى انتباه البحث إغفال بعض الدراسات العربية، التي تناولت النص هذه الخاصية، حتى إن بعضا من هذه الدراسات لم تتنبه لكل الحكايات التي أفاد منها ألفريد فرج في نصه، بل نجدها تركزعلى الحكايات الثلاث الرئيسة التي أخذ عنها . ولهذا سوف نكشف عبر الخطاطة التالية عن تلك الخاصية بكل أبعادها موضحين شكل الرحم التناسلي الذي ضمّ الحكايات، والخيط الموضوعي الذي وصل بعضها إلى بعض، على أننا سنعد حكاية« معروف الإسكافي« هي الحكاية الأم التي ولّد ألفريد فرج عبرها الحكايات الأخرى :

---

(١) انظر: مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفه، لـ. ألفريد فرج (ص: ٦٢) / مسرحيات عربية ـ الجزء ١٢ / دار الكاتب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة/ ١٩٦٨ .

(٢) انظر المبحث الخاص بالبطولة الشعبية في الليالي في الفصل الثاني من الباب الأول .



إذن لقد كان ألفريد فرج حريصا على استحضار أجواء الليالي بعناصرها المختلفة، حتى أبسط العناصر منها، وحسبنا أن يعبر عن ذلك الأمر بنفسه فيقول :

" وبودي أن تستطيع قصصي المسرحية أن تغري القارىء بقراءتها بالروح نفسها، وأن يغفر لي القارىء أني أنا المعاصر له، وأعيش حياته في القرن العشرين، إنما أدعوه إلى أجواء القرن العاشر، وأضرب له موعدا في بغداد، وإشبيلية القديمة، في رحلة لا ينهض للقيام بها إلا بساط الريح، أو حيلة الجني" [1].

لقد برهن نص المسرحية على ذلك بوضوح، فهو يتحدث فيه بين لحظة، وأخرى عن الجن، وقماقمهم، وذلك أمر كما يعلم الكثيرون، حاضر في الليالي بشكل كبير، مع الإشارة إلى أن ألفريد استحضر هذه السمة لخلق الأجواء الخاصة بالليالي، دون أن يجعلها مؤثرة في سير منطقية الحدث .

" الوزير : لأنه على الأقل الجزء الذي لا ينقسم ولا يتحطم .

(١) مؤلفات ألفريد فرج ـ الجزء الثالث، لـ ألفريد فرج (ص: ٧ـ ٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٩م.

علي: إنه مثل قمقم دقيق جدا في جوفه جني خطير . .

الوزير : أعوذ بالله« [١] .

وفي موضع آخر يأتي على ذكر الجن :

" قفة : (مواصلا تخمينه) لالا . . أنت الجني المحبوس في الجزء الذي لا ينقسم من جوهرة الملك، وكل من يطلقك تخوفه« [٢] .

وكما عاد إلى الجن والقماقم ليصور أجواء الليالي، عاد إلى العديد من الشخصيات المعروفة في حكاياتها، والتي ألفها قراء الليالي والمتلقي الشعبي .

وقد فعل ألفريد فرج خيرا حين أتى على ذكرها، وكأنها جزء من موضوع النص، وجعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بقضايا شخصياته الرئيسة، فقفة ـ على سبيل المثال ـ يذّكر علي جناح التبريزي بمن كان سببا في ضياعه، وتشرده، وفقره فيقول:

" علي: من ضيعك ؟

قفة: ثلاثة . . أولهم قاض سحب رخصة (أبي الفضول)[٣] الحلاق فصار عليّ أن أرتب له ما يعيش عليه، وثانيهم أخ كسلان وصايع ومتغطرس اسمه (بقبق) [٤]لابد أن أرتب له هو أيضا ما يعيش عليه، هربت منهما وتركت البلد ووقعت في الثالثة، والثالثة ثابتة !!« [٥] .

وعلى المنوال نفسه يوظف الكاتب أسماء شخوص الليالي بشكل مُبَصَّر، كالموقف الذي سبق ذكره ، وكان يدورالحوار فيه بين التبريزي وقفة حول الإسكافي الفقير الذي ما زال يجوب شوارع بغداد على لحم بطنه، ويقصد به معروف الإسكافي الذي ورد في

---

(١) سلسلة مؤلفات الفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ . ألفريد فرج (ص: ٢٨٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٤٥) .

(٣) (أبو الفضول: هومزين بغداد في الليالي) انظر: ألف ليلة وليلة / حكاية مزين بغداد / (ص: ٣. ٤) / دار الفكر العربي ـ بيروت .

(٤) (بقبق الكسلان هو الأخ الثالث لأبي الفضول)انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ١٣٢) .

(٥) انظر: سلسلة مؤلفات الفريد فرج / الجزء الاول، لـ . ألفريد فرج (ص: ٣١٤) .

الحكاية، وهنا يقوم ألفريد فرج بمزج جميل يستحضر فيه مجتمع الليالي، كما يرد في الكتاب مما يقربه من ذهن المتلقي للعرض المسرحي ويجعله متناغما مع أجوائه .

ويسجل البحث ملاحظته حول استفادة ألفريد فرج من عناصر حكايات الليالي، فهذه العناصر، والخصائص الدرامية، والموضوعية جاءت من الليالي إلى النص، ولكنها شُحذت فيه لدعم أفكار المؤلف، لاسيما الفلسفية منها، أكثر من دعم الشكل المسرحي، فقد« أعاد ألفريد فرج ترتيب العناصر، وأضاف إليها ما يساعد على استمراريتها، وتسلسلها المنطقي الذي يساعد على إيضاح الفكرة التي يريد إيضاحها« [1]،

خامسا: بنية النص العميقة :

أقام ألفريد فرج فكرة المسرحية على قوة« الإيهام« [2]، محاولا عبر هذه التقنية المسرحية المهمة إعطاء الحكاية الأصل متسعا دلاليا، بحيث لا تبقى محصورة في إطارها التهذيبي الضيق، كما أن عنصر الإيهام هذا أعطى ألفريد فرج مساحة من الحرية لتحميل النص فكرا مختلفا، ومعاصرا، وأعطى له فسحة ؛ ليتحرك فيها بجرأة كبيرة، ولهذا لم تتمكن مضامين الحكاية الأصل من تقييده وإبقائه أسيرا لنفوذها .

حين التفت ألفريد فرج إلى الليالي، كان قارئا جيدا لما بين سطور الحكايات الثلاث التي استقى منها فكرته، وقد شغل عقله بما وراء السطح ليلتقط بعناية عاملا مشتركا يرى أنه المكون النفسي الرئيس لأبطال الحكايات الثلاث، ولذا فهو يقول عن هؤلاء الأبطال:« كل من الأبطال الثلاثة أملى عليه تكوينه النفسي، وخياله الخاص، الرغبة في إيهام النفس والغير ـ باقتدار ـ بوجود غير الموجود في الواقع« [3] .

وتكتمل براعة الكشف عند ألفريد فرج، ببراعة التوظيف حين جعل الإيهام مسيطرا على فضاء النص، وجعله ميزة فارقة في شخصية البطل (علي جناح التبريزي)، الأمر

---

(١) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ ـ كمال الدين حسين (ص: ٢١.) .

(٢) يقول (كولردج) محللا الايهام: (إن الايهام المسرحي الحقيقي ... لايتوقف على مايتخيله العقل من ان الذي يراه هو غاية، ولكنه يتوقف على تغاضيه عن الحكم بأنه ليس غايه ...) انظر: علم المسرحية، لـ ـ الأردس نيكول (ص: ٤٣).

(٣) سلسلة مؤلفات ألفريد فرج / الجزء الاول، ألفريد فرج (ص: ٣٦١).

الـذي جعل انفلات التبريزي من واقعه ليس بمحض الصدفة كما جاء في الحكاية الأصل، وتحديـدا حـين تقـابل الإسـكافي مـع الـتاجر (علـي ابن الشيخ أحمد بن العطار) في مدينة (اختـيان الخـتن) فعـرض علـيه مبلغا من المال، ثم عرض عليه فكرة ادعاء الثراء، وانتظار القافلة ـ الحلم ـ القادمة .

بينما يعرف إبراهيم حمادة تقنية الإيهام الدرامي بقوله: (عملية السيطرة على شعور المتفرج عـن طـريق المجاهدة في اقناعه اثناء وجوده في المسرح، أو أثناء قراءته لنص درامي بأن مايراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحـداث والشخصـيات) انظـر: معجم المصطلحات الدراميةو والمسرحية، لـ . إبراهيم حماده (ص: ٥٨) .

الأمـر في المسـرحية مختلف تمامـا، فشخصـية التـبريزي تعشق الانفلات من الواقع بمحض إرادتها، وتنطلق نحو آفاقها غير آبهة بالعواقب، وهي مؤمنة بقدراتها العظيمة على تغـيير الواقـع، وتـبديل نظـام المجتمع ، علما بأنها لاتحمل من السلاح إلا أضغاث أحلام، وخـيال رحـب، وثمة ملكة تتعامل مع رمز الشيء، أو صورته، وكأنها تتعامل مع الشيء ذاته، وكل ذلك يندرج تحت تقنية الإيهام الدرامي .

والبحـث إذ يصـف حضـور حكايـات الليـالي عـند ألفـريد فرج في هذه المسرحية بالتوظيف فلعدد من المسببات التي يفصح النص عنها :

أ ـ وعـي الكاتـب وقناعـته بأهمية الأمل في حياة الفرد، وقدرته على انتشاله من حال إلى أخـرى، وعـلى أن الأمـل ماهو إلا نتاج طبيعي تصنعه مَـلَـكَـة الخيال، وهذا ما أكده الكاتب في كلمته التي ذيّـل بها نص المسرحية، حيث يقول:« الإيهام فعـل يصدر عن ملكـة عظـيمة مـن ملكـات الإنسـان ـ التخـيل والتخيـيل ـ ملكـة شـديدة التـنوع وعجيبة"[1] .

ب ـ أكـد الكاتـب ـ مـن خلال طريقة بناء فكرته ـ وعـيه بخطورة فكرة الإيهام في اللعبة المسرحية، وحاجتها إلى قدرة كتابية واعية، تـنأى بالنص عن الوقوع في الإثارة الطارئة

(١) المـرجع السابق نفسه (ص: ٣٦٢) .

المتكلفة العاجزة تماما عن التأثير في قلب أو عقل المتلقي . لقد رأينا التبريزي - في لحظة أقفل الغنى في وجهه باب القصر وبدأ يستعد لترك قصره لمالك آخر - يفتح لنفسه بابا أوسع، و يقول لخادمه صواب:

"علي : قصدت أن أبين لك سروري من أنه بقيت لي ساعة وأنا سيد هذا القصر، وسأنعم بها .. وتعاستك حيث لم يبق لك في خدمتي غير ساعة ثم .. (يربت على كتفيه بتعزية مخلصة)

صواب: لا خلاف .

علي : عيبك ياصواب أنك ترى الأشياء على وجهها المعكوس"[1].

ج - ويؤكد ألفريد فرج إدراكه التام لما يقوم به، حين يوظف حكاية المائدة الوهمية، التي تخيل فيها التبريزي مائدة طعام تعج بما لذ، وطاب من الأصناف، بل، واستطاع بكل جدارة أن يجر خيال شخص آخر معه، ليدخل أجواء اللعبة، وهو بالطبع تابعه قفة ، وفي ذلك خير برهان على تأكيد الكاتب لتأثير هذه القوة - الخيال - في الآخرين، وما قفة إلا نموذج، ستأتي من بعده مدينة كاملة سيأسرها خيال التبريزي الجامح . وبهذا الصنيع يعلن منذ البداية عن شخصية لها فلسفتها الخاصة في الحياة، ولها مفاهيمها المتفردة في التعامل مع ما يواجهها من عقبات .

إن وضع مشهد المائدة الوهمية في افتتاحية المسرحية، دلالة على أهمية الخيال في حياة هذا البطل، وعلى جميع المستويات، ليس فقط على مستوى المسائل المعنوية، بل على مستوى المسائل المادية الملموسة أيضا، فالطعام يمكن تخيله، والقصر يمكن تخيله، والنديم يمكن تخيله، وكل هذه الأمور سهلة في نظره، فما عليه إلا إطلاق العنان لخياله، والاستمتاع بما يريد، يقول لقفة :

" علي : أطلق لخيالك العنان تجدني عند آخر حد يبلغه تصورك . واعلم أن أحلام الناس ستساعدك لأنها سترافقك، وهي أقوى أجنحة من أحلامك مهما فعلت ..."[1] .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٢٣/ ٢٢٤) .

ويتدخل الخيال في مشهد المائدة الوهمية بالشكل التالي :

علـي: (يقبض على ذراعه) تعال اجلس هنا في صدر السفرة اضرب بيدك فيما شئت من الأطـباق ولا تسـتح، أنـا أعلم ما أنت فيــــه: من شدة الجوع، انظر هذا الخبز، وانظر بياضه (كأنه يقدم له الخبز) .

قفـة : (كأنـه يتناول الخبز وما يزال يقاوم خوفه) الله احلف لك ياسيدي عمري ما رأيت احسن من بياض هذا الخبز (كأنه يقطع الخبز ويأكل) ولا ألذ من طعمه« [٢] .

ويقـدم ألفريد فرج مشهد المائدة الوهمية بمفارقاته الدرامية معتمدا على تقنية الأداء الإيمـائي، بالتركيز على الإشارات الحركية وتوصيل فكرة المشهد من خلالها، وبالإفادة من قـوة جاذبيـتها البصـرية وبـين تأثيرهـا النفسـي العميق، وهو بهذا يؤكد قوة الخيال لدى الإنسـان، وكيف« يستطيع من خلال الحلم والخيال أن يضلل الكثيرين ... لأن الحقيقة في ذاتها تحتاج لكل هذا الخيال« [٣] .

د ـ الأمـر الأخير الذي نؤكد من خلاله سر توجه ألفريد فرج إلى التوظيف، حرصه على تحمـيل النص بفكر فلسفي عميق ، وشحذه برؤى تفلسف الأحداث والشخصيات، وذلـك توجـه اتبعـته المسـرحية العربـية في مـرحلة مـن مـراحل تاريخها، وفيها اتجه الكاتب إلى ما يسمى بـ« دراما الأفكار "، كأن يستخدم فيها حوارا وسطا بين الحوار الفلسـفي، والحـوار المسـرحي، على نحو ما نراه في المشهد الذي استخدم فيه« منطق أرسطو" بشكل مباشر :

" علي : أنا كذاب جملة نادرة، لأنها مع كونها تبدو موجبة، فهي في الحق سالبة لأنها تنفي الصدق عن نفسها؛ أنت تقول: أنا كذّاب وتريد أن يصدقك السامع، ويسلم أنك كـذاب، في حين أن الجملة تفيد أنك غير صادق وتدعو السامع الا يصدقك، يعني السـامع يفهـم مـنها أنـك غير صادق فيما تقول، ومعناها ألا يصدقك في قولك

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٥٧) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٣٤) .

(٣) التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، لـ . كمال الدين حسين (ص: ٢٠٧) .

أنـك كـذاب، يعـني أنـت صـادق. . وهكـذا: أنـا كـذّاب لايمكن أن تعني أنك صادق، ولايمكن أن تعني أنك كذّاب .

قفة : ما معنى هذا ؟ أن ما فيش فلوس ؟

علي: هذا مسطر في كتاب أرسطاطاليس .

قفة: ارس آه ؟ طاطا طا طاليس !

علي : نعم يا صديقي، رجل عظيم، يقف ضدك . .

قفة : (هازئا) ضدي أنا ؟ طا طا طاليس ضدي أنا؟» [1] .

وبهـذه الصـورة يقـدم لـنا ألفـريد فـرج الشخصيات كرموز لحقائق فلسفية فكرية، ويخلق لنا المواقف الدرامية المتنوعة لتحريك هذه الحقائق الفلسفية .

وكمـا استل ألفـريد فـرج فكـرة العـيش تحـت ظـلال الوهـم من المصدر الشعبي القصصـي، ووظفـه لـرؤياه الخاصـة، استل أيضا المادة الأساسية ، التي بنى عليها الصراع الدرامي في مسرحيته، ووسّع من دائرة الصراع، ليكون مصداقا لما طرحه البحث في حديثه عـن الصراع الذي تقدمه الليالي [2]، فهي وإن قدمت مادة خام للصراع، ففي أعطاف هذه المادة صور متعددة لشتى أنواع المواقف الإنسانية في الحياة .

ولنـنطلق أولا من تلك المادة الأساسية، التي قدمتها الليالي لألفريد فرج، حيث نجد صـراعا بـين الإسـكافي المغلـوب على أمره، وبين زوجته، وقد ظهر لنا كأي صراع مباشر مقتضـب، له هـدف محـدد هو دفع معروف للانتقال من مدينته إلى مدينة أخرى، هربا من هـذه الـزوجة، طويلـة الـيد، واللسـان، وبرحيله يفجرالإسكافي في المدينة الجديدة صراعا عنـيفا بـين الطـبقات السـائدة في المجـتمع، الطـبقة الـبرجوازية المـرفهة، والطـبقة الفـقيرة المطحونـة، وكانـت الشـرارة الأولى، حـين قدّم الإسكافي للفقير المحتاج (كبشة ذهب) كما تصفها شهرزاد قائلة:

---

(١) سلسلة مؤلفات الفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ . ألفريد فرج (ص: ٣١٢).

(٢) انظر: الفصل الخاص بالصراع بين الخير والشر في الليالي في الباب الأول .

" فبينما هما قاعدان (التاجر علي بن العطار، والإسكافي)، وإذا برجل سائل دار على التجار، فمنهم من أعطاه نصف فضه، ومنهم من أعطاه حديدا، وغالبهم لم يعطه شيئا، حتى وصل إلى معروف فكبش له كبشة ذهب وأعطاه إياها، فدعا له وذهب ، فتعجب التجار منه وقالوا: إن هذه عطايا ملوك، فإنه أعطى السائل ذهبا من غير عدد، ولولا أنه من أصحاب النعم الجزيلة، وعنده شيء كثير ما كان أعطى السائل كبشة ذهب"[1] .

وتضيف شهرزاد "إن التجار أغضبهم الأمر، فتوجهوا إلى الملك،

فقالوا له: ياملك الزمان إننا تحيرنا في أمرنا مع هذا التاجر الذي كرمه زائد، فإنه يفعل كذا وكذا، وكل شيء يفرقه على الفقراء بالكبشة ..»[2].

اتخذت حالة الصدام تلك مسارات جديدة في مرحلة توظيفها مسرحيا، فقد تدخل المؤلف بحيله، وجعلها تمثل قضايا تلتحم فيها الشعوب بالسلطات، والأغنياء بالفقراء، وتناقضات النفس البشرية بعضها ببعض، الأمر الذي جعل البحث يقسم الصراع في نص ألفريد فرج إلى ثلاثة صدامات هي :

أ ـ الصراع بين الأغنياء والفقراء .

ب ـ الصراع بين السلطة والشعب .

ج ـ الصراع بين الإنسان ونفسه .

وعلى الرغم من وجود هذا التنوع في الصراع، فقد بلور المؤلف هذه الأنواع وجعلها تجري في مصب واحد، وتبرز قضية واحدة هي حلم التبريزي، في تغيير الواقع المرير، وإعادة موازين العدالة الاجتماعية إلى وضعها الصحيح في المجتمع .

لقد استفز التبريزي الفقراء، والأغنياء بحيلة واحدة، هي عطاءاته اللامحدودة التي كانت حافزا لأن تنبه الفقير إلى حقوقه المشروعة له في مال الغني، وكانت حافزا لإثارة

---

(١) الف ليلة وليلة (ص: ٣١٢)، دارالفكر العربي ـ بيروت .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣١٤) .

غضب الأغنياء، وخوفهم على أنفسهم من هجمة الضعفاء والمساكين، ومن ضياع ثرواتهم . وبذلك انقسمت المدينة من جراء ذلك إلى قسمين، طبقة التجار الأنانية المرفهة، وطبقة الشحاذين، وهم الذين ينالون كل إهانة وازدراء .

يقول التاجر معبرا عن رأي طبقته :

التاجر: السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا في السوق بدكاكين: وصنائع، وصار لهم رأسمال، ويتكلمون في الصادر، والوارد "[1].

ويقول علي لقفة، مبينا درايته وفهمه لما يدور، بل، وعلمه بالنتائج، التي لابد وأن تترتب على التضحية :

" اعلم يا (كافور) ـ علي كان يسمي قفة كافورا ـ إن المدينة كلما زاد ثراؤها كثر الشحاذون فيها، فالثروة العظيمة تشعل التنافس، والتطاحن فيسقط الضعفاء بكثرة، وتلتهب شراهة الأغنياء كلما ضاقت حلقة المتنافسين "[2] .

ويأتي هذا الحلم ليجذب السلطة من قمة هرمها، فالملك وابنته يقعان في فخ التبريزي، بينما يدخل الوزير في صراع من شكل آخر يؤكد من خلاله المؤلف أحقية الفقير في الزواج من الفتاة التي يحلم بها عقله، ويميل إليها قلبه، حتى وإن كانت الأميرة، ابنة الملك، وهو بهذا الفعل يكسر القاعدة، ويحيل الطبقية إلى إكذوبة لا يصنعها إلا كبرياء وغطرسة بعض طبقات المجتمع .

هذه الأميرة تفضل حبها الكبير لعلي على فقره ، بل وتعلن ذلك:

"الأميرة : إذا كنت فقيرا يا حبيبي فلا تخف ذلك عني . أنا زوجتك، حتى أدبر لك تدبيرا ينجيك، وينجيني مما يهددنا . . لا تحمل هما و قل لي .

علي : (يمسح الغرفة بنظرة مترددة) لا أريد أن أخفي عنك شيئا. نعم يا سيدتي، اعترف لك أني كنت في بلدي شحاذا "[1] .

---

(١) سلسلة مؤلفات ألفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ. ألفريد فرج (ص :٢٨.) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٥.) .

وتكون ردة فعلها تجاه ذلك تأكيد حبها له:

الأميرة: خرجت متعجلا ولا تدري شوقي لحديثك، لا وحشني الله منك، ولا فرق الزمان بيني وبينك فإن محبتك ملكت فؤادي، ونار غرامك أحرقت كبدي "[٢] .

ولم يقف حلمه عند الوصول إلى قصر الملك، وتسيده بل مازال قائما على بناء مشروعه في إحقاق الحق، حيث يفتح خزائن المدينة، ليوزعها على الشعب، ليخلق صداما بين سلطته، وأفراده كما أسلفنا، بل وأعاد توزيع الثروة حسبما يمليه عليه ضميره، وليس كما قال التاجر:

" التاجر: زلزل البلد . . كأني به يعيد توزيع الثروة على هواه .

البندر: وزع ستين ألف دينار في أيام ..." [٣] .

وحتى تكتمل صورة الصراع في توظيف ألفريد فرج لابد من صراع عنيف يصنع كيان هذا المغامر، وقد كان، حيث أظهر المؤلف التبريز بشخصية تعتمل في داخلها صدامات لاتهدأ، فهو طموح إلى حد الجنون، لا تروق له الحياة بلا أمل، ولا يجد فسحة العيش إلا في وجود العدالة الاجتماعية الحقيقية .

وهنا نشير إلى لفتة أججت هذا الصراع النفسي، وحققت له الموضوعية، مما يحسب للمؤلف، ويسجل لتوظيفه، ونعني بها حالة الإزدواجية التي أضافها الكاتب إلى شخصية التبريزي بأن جعله يمر بمرحلتين، متناقضتين في حياته، فقد كان ثريا ينعم بحياة الطبقة الغنية، وقد صار فقيرا يعاني من ألم الحرمان ، وقسوة الاحتياج [٤]، وهاتان المرحلتان أغنتا قوة الدوافع وبُعد الطموحات لدى التبريزي، ولذا يمكننا وصفها بالحيلة المسرحية المهمة في مجريات المسرحية .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٢٤ .

(٢) نفس المرجع السابق / ص ٣٢٨) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص :٢٨.) .

(٤) هذه الثيمة تتكرر كثيرا في الف ليلة وليلة فكثير من الاغنياء يفتقرون بعد أن يرثوا الغنى والجاه والأموال، والقصد في الغالب من وراء ذلك الوعظ والإرشاد.

يقول التبريزي حين يقدم طبقا وهميا من مائدته الوهمية لقفة واصفا هذه الازدواجية :

" علي : كن قاسيا عليها وكُـل، فأنت ضيف الأمير علي بن جناح التبريزي الذي تتحدث بلذة طعامه الركبان« [1] .

وإذا كانت الحكاية الشعبية معتمدة على حيل الميثيولوجيا في كثير من أحداثها فإن الفريد فرج لم ينسق في تحقيق أحلام بطله، نحو هذه الحيـل ولم يلجأ إلى الخوارق، والخرافات، والسحر، والعفاريت لإنقاذ أبطاله مما هم فيه من تعاسة، بل جعل الأمرنابضا بالروح الدرامية، والحيل المسرحية معللا ما يحدث بقوة الحلم، والأمل، والهدف المنشـود، والعناصر الواقعية المرتبطة بعنصر السببية [2] .

فالحكاية الأصل تفاجئنا وبدون مقدمات بظهور مارد [3] كبير يتعاطف مع معروف الإسكافي، الهارب من حكم القضاة وجبروت زوجته، فيعرض عليه هذا المارد فكرة لإنقاذه، فيرحل به في سرعة البرق إلى مدينة بعيدة ، بينما تفسح المسرحية المجال للواقعية في أمر هذا الانتقال من بغداد إلى حدود الصين، فالاثنان ـ التبريزي وقفة ـ رافقا قافلة متجهة إلى الصين، وقد حمّل الكاتب هذا المشهد البسيط كثيرا من صور اختلاف موازين الحياة الاجتماعية، وكأنه بذلك يحضر نفسية المتلقي لاستقبال حلم التغيير في المدينة :

---

(١) سلسلة مؤلفات الفريد فرج ـ الجزء الاول، لـ ـ ألفريد فرج (ص: ٢٨ـ) .

(١) (٢) يصف الدكتور إبراهيم السعافين تدخل ألفريد فرج في هذا الصدد بقوله :

(فالمؤلف منذ البداية يتعلق بالفكرة الأساسية (الحلم / الأمل / الهدف المنشود، ويحاول أن يلغي إطار الخرافة والسحر، ويبقي على العناصر الواقعية التي ترتبط بعنصر السببية، دون أن تتيح المجال أمام الخوارق وما يشبهها، لأنها تؤثرفي بناء المسرحية، مع الاحتفاظ قدر المستطاع بجو الحلم الذي يغلف عالمها) انظر: المسرحية العربية الحديثة والتراث، لـ إبراهيم السعافين (ص: ١١١) .

(٣) تقول شهرزاد عن معروف الإسكافي :(فبينما هو جالس يبكي وإذا بالحائط قد انشقتوخرج منها شخص طويل القامه رؤيته تقشعر منها الابدان، وقال له: يارجل مالك اقلقتني في هذه الليلة، انا ساكن في هذا المكان منذ مائتي عام، فما رأيت أحدا دخل هذا المكان وعمل مثل ما عملت أنت، فأخبرني بمقصودك وانا أقضي حاجتك، فإن قلبي أخذته الشفقة عليك ...) انظر الف ليلة وليلة / الليلة ٩٥٢ / الجزء الرابع / (ص: ٣٠٧) / دار الفكر العربي ـ بيروت .

" قفة: آه يا رجلي !! آه يا ظهري !! آه يا بطني !! آه يا عيني !!

علي: منذ كم وأنت تنادي على أعضائك ؟ أنت تبيعها ؟

قفة: من التعب ياسيد !

علي: ما أتعبك ؟

قفة: أما مشينا من بغداد إلى حدود الصين ؟

علي : ركبنا القافلة .

قفة : ركب الأغنياء بينما نحن رافقنا القافلة بدينارين .

علي: على قد فلوسك ..« [1] .

سادسا: التصور العام لتوظيف الليالي :

رأينا كيف تناول هذا النموذج من نماذج المسرح العربي حكايةالليالي، وكيف تعامل مع عناصرها تعاملا مختلفا عما قدمناه في النموذج الأول لمارون النقاش، فإن الذي بين أيدينا اتجاه آخر في حضور التراث في المسرح، وهي« مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنتقل رؤية الكاتب المعاصر إلى العناصر التراثية« [2]، ليعيد خلقها من جديد، وليؤكد بهذا الخلق قدرتها على التواصل والتجدد والبقاء .

إن توظيف الليالي استثمار لا يراد به النقل أو التوثيق، بينما هوإعادة صياغة وإنتاج نص جديد، شخصياته تأتي من مجتمع الليالي، ولكنها قادرة على التأقلم معنا، والتعايش مع ما نحمله من هموم، نص نبتت أفكاره هناك، في مجلس الملك شهريار، بيد أنها تعطي ثمارها لحاضرنا ومستقبلنا، نص أخذ من تقنيات ذات وشائج قوية بالتراث، أولها ـ أيضا ـ سيرورته في المجتمع، فالأحلام، وتناسل الحكايات، واللعبة، ونحوها تقنيات مستقرة في التراث السردي العربي، وليس في الليالي وحدها، وقد ورثتها المجتمعات العربية في ثقافتها الشعبية، وظلت تضيف إليها، وهي الآن تتطور بما تضيفه إليها عقول

---

(١) سلسلة مؤلفات ألفريد فرج ـ الجزء الأول، لـ. ألفريد فرج (ص: ٢٤٧) .

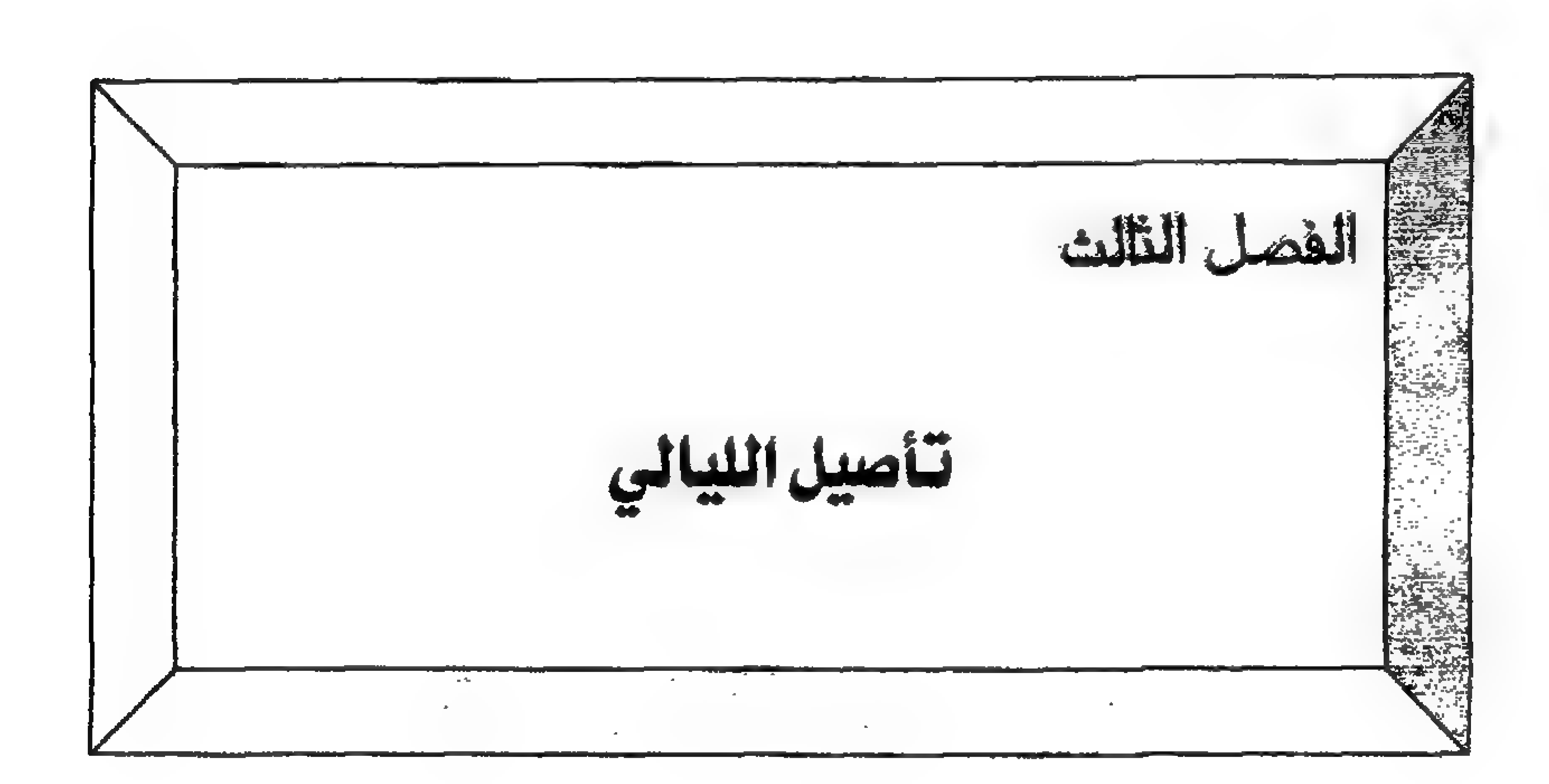
(٢) توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، لـ. أحمد صقر (ص: ٤٦) .

أبناء مجتمعاتنا الحديثة من تقنيات وحيل مسرحية تعمق الرؤية والأهداف . وبذلك فإن نص ألفريد فرج أصيل، يقترب من أفق التأصيل الذي سنتحدث عنه في الفصل الثالث .

ولكن وعلى الرغم مما يقدمه التوظيف من جهود، ومحاولات فقد يشوبه القصور ويعتوره بعض الإهمال لبعض الجوانب، ومرد ذلك انشغال الكاتب في هذا النوع من الحضور بالمضامين والأفكار الذهنية، أكثرمن انشغاله بأي أمر آخر في النص .

ثم إن حضور الليالي في المسرح العربي ذلك الحضور التوظيفي، ما هو إلا خطوة أولى على مستوى التجريب المسرحي من خلال التراث والقفز على سلطة عناصرها، لتكون قوة لنا لا علينا، وهذه قفزة ضرورية أفادت في تجاوز معظم المفاهيم السائدة في التعامل بصورة عامة مع التراث، إلا أنها وقفت عند مفهوم القناع، أوالرمز، أو الهوية، دون أن تتكامل تلك المعطيات في صورة شاملة، ومن جهة ثانية فقد أفاد التوظيف في دفع عجلة التجريب المسرحي على التراث لمرحلة جديدة سوف تكون مجال حديثنا في النموذج الخاص بالفصل الثالث من البحث . خاصة وأن نص ألفريد فرج ـ كما أشرت إليه فيما سبق ـ قد شارف على مرحلة التأصيل بالفعل، بما صاغه من تقنيات مسرحية، وظّفت الأحلام والإيهام واللعبة وتناسل الحكايات، ونحو ذلك، مما سيكون مستمرا في رحم الحركة المسرحية العربية أمدا طويلا .

****



الفصل الثالث

تأصيل الليالي

تأصيل الليالي

مسرحية (الملك هو الملك)

تأليف: سعد الله ونوس

" تأصيل الليالي« هو الاتجاه الثالث لحضور (ألف ليلة وليلة) في المسرح العربي، والذي تكتمل من خلاله الأساليب التي تعامل بها الكُتّاب المسرحيون العرب مع ما قدمته لهم الليالي من حكايات، وخصائص درامية وموضوعية متنوعة .

وقد وقع اختيار البحث على مسرحية (الملك هو الملك) للكاتب السوري (سعد الله ونوس) ليكشف عبرها المعايير التي أصّلت الليالي مسرحيا، ونقلت المسرح العربي إلى مساحة جديدة في التعامل مع التراث الشفاهي العربي . ليست هي ذات المساحة التي اتخذتها (مسرحة الليالي)، كما انها لم تقف عند حدود مساحة الاتجاه الثاني الذي وصفناه بـ« توظيف الليالي« بل اتسعت لتغطي جوانب عديدة في النص المسرحي، فيما يخص مضمونه وشكله .

ويشكل اعتماد النقاش، وسعد الله ونوس على الحكاية نفسها(حكاية أبي الحسن الخليع) عاملا مهما في حالة عقد مقارنة بين الاتجاهين، نستجلي من خلاله حضور عناصر هذه الحكاية في المسرحة من جهة، وفي التأصيل من جهة أخرى .

كما يعبر عن طاقاتها الدرامية التي فرضت جاذبيتها على كتاب المسرح على الرغم من اختلاف ظروف المرحلة لكل كاتب، واختلاف وعيهم بدور المسرح، وأسراره الفنية .

وكما كانت لـ(مارون النقاش) و(ألفريد فرج) دوافعهما الخاصة في قضية استحضار الحكاية الشعبية عبر نصوصهما، أيضا كانت لـ(سعد الله ونوس) دوافعه، وبقدر أهمية هذه الدوافع وضرورتها كانت قيمة النتيجة، ومدى نضج ثمرتها، فما الدوافع التي انطلق خيال (سعد الله ونوس) منها في اعتماده على تراث الحكاية الشعبية، وتحديدا حكايات الليالي ؟

نستطيع حصر الإجابة في الدوافع التالية :

١ - هو ذلك الدافع الذي اتفقت عليه الاتجاهات الثلاثة ـ من وجهة نظر البحث ـ فجميعهم يخاطبون الجمهور العربي عبر ذاكرته التاريخية، والتي تحتل فيها الليالي مساحة كبيرة، ويرى سعد الله ونوس أهمية ذلك تكمن في أن (الحكاية هي ضمان من الضمانات الرئيسة لشد المتفرج، وتوريطه في العمل المسرحي) [1].

وهي أيضا تعبرعن مزاج قومي، يجذب الطبقات الاجتماعية المختلفة في شعوبنا العربية، ويحاكي طبيعة هذه الشعوب، من حيث ميلها إلى رموز، وفنون، وآداب هذه الحكايات، فضلا عن متعتها الكبيرة التي تتركها في النفوس .

٢ - ولهذا الدافع خصوصية في تجربة سعد الله ونوس، يتمثل في أنها أعطته الفرصة لتحقيق نظرية إشراك الجمهور في العمل المسرحي، وجعله عنصرا فاعلا في مجريات العرض فهو« يختار قصة أو حكاية، تحمل نبض الماضي، ثم يخترق ذلك النبض، ويدخل فيه، ثم يسربه للجمهور، ويثير الجدل الدرامي« [2].

ولهذا نجد ونوساً لا يغفل ـ البتة ـ عن تذكيرنا بأهمية الجمهور ودوره في اللعبة المسرحية، التي يعدّها« عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره، إنها تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا، ولاشك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالا...« [3] .

٣ - إن سعد الله ونوس يستخدم الحكاية الشعبية رغبة في أن يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقا، ويستخلص عبرتها، ويستفيد من مقولتها، لذلك وجدناه

---

(١) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١١٦) .

(٢) انظر: سعد الله ونوس والمسرح، لـ . عبد الرحمن ياغي (ص: ١٢٧)/ دار الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق / ط١/ ١٩٩٨م .

(٣) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٢٩) .

يختار الموضوعات التراثية القادرة على إنتاج الدلالات، والقيم الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، ويتعامل مع التراث على أنه قيمة لا وقائع ، وأشخاص .

كما أنه لم يعطِ للمضمون مساحة تفوق مساحة الشكل أو العكس، بل عدّ الشكل والمضمون التراثيين مكملين لبعضهما البعض،« ففي حين يقترب المضمون من وعي المتفرج وظروف حياته ويربطه بماضيه، يقوم الشكل التراثي بإيصال المتفرج والممثل المسرحي إلى ما يشبه التماهي الكلي، ويجعل الجمهور منفعلا، فيحصل نوع من التفاعل الإيجابي فيندمج الطرفان، معا ليكونا كلا واحدا، حسا وعاطفة ووعيا، وبذا يحقق المسرح أهدافه« [1] .

٤ ـ ومن الدوافع المهمة، التي دفعت ونوساً للإفادة من الموروث الحكائي، رغبته في أن يرسخ شكلا مسرحيا جديدا في مسرحنا العربي، وهو مسرح« التسييس "، القائم على فكرة ربط كل ما يقدمه المسرح بالسياسة، وقد رأى ونوس في الحكاية الشعبية مادة نشطة، تستطيع أن تعينه على تفجير هذا الشكل المسرحي .

هذه هي الدوافع التي لاذ بها ونوس إلى الحكاية الشعبية، وصنع بقوتها نموذجه الخاص في التعامل معها، فما الثمرة التي قدمها للمسرح العربي، وما لونها، ومذاقها الخاص ؟

لتكن الاجابة عن هذا السؤال من خلال دراسة نص مسرحية (الملك هو الملك) ، وعبر المحاور التالية :

أولا: أصل الحكاية في الليالي .

ثانيا: تقنيات التأصيل .

ثالثا: بنيه النص الخارجية .

رابعا : **شخصيات المسرحية .**

خامسا: تأصيل عناصر الحكاية .

---

(١) توظيف التراث في المسرح، لـ . حسن علي المخلف(ص: ٢٩) .

سادسا: بنية النص العميقة .

سابعا : التصور العام للتأصيل .

أولا: أصل الحكاية في الليالي:

قلنا: إن المصدر الذي أخذ عنه كل من مارون النقاش وسعد الله ونوس مسرحيتيهما، هو المصدر نفسه ، وتحديدا حكاية (أبي الحسن الخليع)، الذي بدد ثروته بالبذخ على نفسه، وعلى رفاقه، ثم جلس يتحسر نادما على تفريطه فيها، وعلى استغلال كل من الشهبندر والشيخ طه وآخرين له، مما دفع به إلى الانتقام منهم بالتمني بأن يصبح ذات يوم ملكا على البلاد، وقد كان له ذلك حين مر عليه هارون الرشيد فسمع أمنية هذا الرجل المسكين، فأعطاه مقاليد الحكم لليلة واحدة "[1] .

لقد اتفق الكاتبان في المصدر، بينما اتجهت عناية كل منهما نحو هدف مختلف، فإذا كان النقاش منشغلا بهدف الحكاية التهذيبي، الدائر حول عواقب التبذير، ومثالب البذخ، وبتحويرها من إطارها السردي إلى المسرح مع عنايته بجانب السخرية، ومسرحته للشخصيات في هذا الإطار بشكل خاص، نجد ونوساً متجها إلى ماهو أبعد، وهو تلك اللعبة التنكرية التي وردت في الحكاية، واستبدلت ملكا بآخر بين ليلة وضحاها، فاتجه بهذه الأحداث التي قدمتها الحكاية الشعبية في سلاسة وبساطة، وعفوية، إلى قضايا تلامس« بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية«[2]، وحاول من عناصر الحكاية إحداث تغيير في الشكل المسرحي السائد في الوطن العربي .

من جهة أخرى فقد اعتمد ونوس البناء الفني لليالي، وهو البناء القائم على صياغة الحدث الأصلي، والتفرع منه إلى أحداث فرعية، ثم الارتداد إلى الحدث الأصلي، فضلا عن تداخل الحكايات فيه . ومن أهم تلك الحكايات حكاية (أبي عزة وخادمه عرقوب)، والتي استوحاها من حكاية (المعلم والخادم)[3] الواردة في الليالي، كما أفاد من حكاية

---

(١) انظر:ألف ليلة وليلة / حكاية ابي الحسن الخليع/ الليلة ١٥٤/ الجزء الثاني/ (ص: ١٣٣)/ دار الفكر العربي ـ بيروت .

(٢) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص:٥)/ دارالآداب ـ بيروت / ط٤/ ١٩٨٣م.

(٣) الف ليلة وليلة / حكاية المعلم والخادم /الجزء الاول / (ص: ١١٨) وما بعدها / دار العوده ـ بيروت .

(هـارون الرشيد مع محمد بن علي الجوهري) [1]، وكان الأخير يتشبه بالخليفة في ملبسه، ومجالسـه، ومأكلـه، واقتبس أيضـا حكاية (الصياد مع العفريت)[2] في أكثر من موقف، فجعل أحداثها تتداخل مع احداث الحكاية الأصل معطيا نسيجا فنيا شبيها بنسيج الليالي في تناسل حكاياتها، كما لايفوتنا التذكير بشخصيتي (عبيد) و(زاهد)، فبوجودهما عكس ونوس الدور الذي تضطلع به شخصية الراوي في الليالي .

وبهـذه التولـيفة المتـناغـمة في مكونـات بنيتها صـنع سعد الله ونوس من حكايات اللـيالي نـتاجا مسـرحيا مـيّـز مسـاره من المسارات الأخرى في تعاطي التراث بظواهره، وصيغه، وآدابه المختلفه .

ثانيا: تقنيات التأصيل :

قـبل أن نخـوض في بنـيتي الـنص الخارجـية والـــداخلـية، تلـزم الإشـارة إلى أبرز التقنـيات الكتابـية، والفنـية، الـتي استخدمها سعد الله ونوس في مسرحيته، لاسيما أنه لم يكـن يقحـم تلك التقنيات إقحاما، أو لمجرد تأكيد استعماله للعناصر المسرحية في نصه، بل كـان يـنطلق مـن وعـي، وثقافـة، وفهـم لأهمـية كـل تقنية منها، حتى أنه أكد في بياناته، وإيضاحاته التي نشرها ذلك الأمر مرارا . مما يؤكد وعيه المسبق بفكرة التأصيل .

فـإذا اقتضـت العلاقـة المسـرحية عـنده اتصـالا بـالجمهور، واقتضـت أسـلوبا لهذا الاتصـال، فإنهـا ـ في الوقـت نفسه ـ تقتضي الوسائل التي ينبغي أن تستخدم حتى يتحقق الـتفاعل الأكيد مع المتفرجين، ولذا فأهمية هذه الوسائل تأتي من أهمية دورها الفاعل في توثيق تلك العلاقة، وتفعيل دور المتفرج .

إذن هـو لا يعبـث بـأدوات الفـن المسرحي ما كان منها محليا، وما كان مستوردا من الغـرب، بـل يعمـل على دراستها مليّا، ثم يأخذ منها ما يتناسب وتوجهه في تأصيل الفن المسـرحي تأصـيلا عربـيا، وحـتى يتم ذلك على أكمل وجه فقد نظر ونوس« إلى الوسائل

---

(١) الف ليلة وليلة / حكاية هارون الرشيد مع محمد بن علي الجوهري / الليلة ٣٢٦ / الجزء الثاني / (ص: ٢٦٣) / دار ومكتبة الهلال ـ بيروت .

(٢) المرجع السابق نفسه/ حكاية الصياد مع العفريت/ الليلة الثالثة/ الجزء الأول/ (ص: ١٨)/ دار ومكتبة الهلال ـبيروت.

الفنية، التي اتبعها المسرح العالمي الواعي، ويقي يتحرك في صدره هاجس التحول بهذه الوسائل كي ينجز أعمالا مسرحية خاصة بواقعه السياسي والاجتماعي، لينتج قالبا مسرحيا عربيا جديدا، له سماته وملامحه المميزة« [1] .

ولضمان تحقيق تلك الأهداف اجتهد ونوس في انتقاء أهم تلك الوسائل، وعمل على تطويرها بما يتلاءم وجمهور مسرحه، لإدراكه تمايز الجمهور العربي من جمهور المسرح الغربي، فالجمهور العربي اعتاد التعاطي مع عدد من الظواهر التراثية ذات الروح الدرامية، والتي اتخذت فنون« الفرجة« عمادا لها، ومنها التعزية، والمحبظون، والقره قوز، وخيال الظل، ورواية السيرة .

أخذ ونوس أكثر الوسائل، والتقنيات من المسرح الملحمي، ممثلا في رائده برتولد بريخت [2]، ولكنه ركز على التقنيات التي تلائم الجمهور العربي على الرغم من حماسته الكبيرة لكل توجهات بريخت، حيث يقول في هذا الصدد:

" قد اكتشف مثلا أنه من الصعب جدا، وعلى الرغم من حماستي لمقولات بريشت تقديم معظم مسرحياته كما هي في بيئة محلية، ذلك أن بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتيبس في أوربا، قد استخدم بعض التقنيات، هي بمثابة إشارات أسلوبية لدى المتفرج الغربي، يسمح له رصيده المسرحي باستقبالها، وفهمها في حين أن الأمر عندنا ليس كذلك، فنحن جمهور طازج ليست لديه تقاليد مسرحية مكبّلة، وتفرض عليه استجابة سلبية، لذلك فإن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد، والوقت لدى بريشت، مبذولة لنا بشكل تلقائي لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي« [3] .

هكذا كان سعد الله ونوس مشدودا إلى تراث أمته، ومستفيدا من إنجازات الأمم الأخرى، فهو« لا يجد تعارضا جذريا بين المسرح بمفهومه الأوربي وبين هوية الثقافة

---

(١) سعد الله ونوس والمسرح ، لـ . عبدالرحمن ياغي (ص: ٦٥) .

(٢) برتولد بريخت: (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦ م)(وهو شاعر ومنظر ومخرج ومؤلف مسرحي ألماني ظهرت مسرحيته الأولى في العام ١٩٤١ م بعنوان« الكتاب المقدس«) يراجع: قاموس المسرح، لـ . جون غاسنر وآخرين (ص: ٤٢)

(٣) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١١٤) .

العربـية» [1]، وهو ليس» من أنصار هؤلاء الذين يريدون التخلص من وضع تبعي وإثبات هويـة أصيلة عبر التعارض المتعصب، والمفتعل، إننا بذلك لن نفعل إلا تأكيد تبعيتنا بصورة سلبية» [2] .

وعلى الرغم من تلك المرونة نجده واعيا لما يريده من ذلك المزج فيقول :

" إن مشكلتنا بعد مرحلة الرواد الأوائل، هو أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم الأكاديمي وقـيدنا حركتـنا بقوالـبه الجـامدة، لقـد استوردنا مسرحا جاهزا وميتا، وغرسناه في بلادنا، وكانـت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاء محايدا ومرنا يمكننا أن نضـع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا وقضايانا» [3] .

وينطلق من دراسته لتلك المعطيات إلى اقتراح الحل المناسب في قضية الارتباط بالتراث القومي، مع إمكانية أخذ ما يمكن أخذه من الثقافات المسرحية العالمية، فيؤكد قائلا :

" والآن، كـي نعـود فـنقوم المعادلـة، لابـد مـن نـبذ الـتعريفات الأكاديمـية الجاهزة والانطـلاق مـن حقـيقة أنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح بل مفاهيم متناقضة، وأحـيانا يهدم بعضـها البعض بحيث لا يتبقى لدينا أي تعريف للمسرح، إلا أنه« ممـثل ومـتفرج "، عـند هـذه الـنقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيرا من القيود تتكسـر، وتصـبح المسألة الجوهرية، ليست« التعارض« بين هويتنا الثقافية، والمسرح« بمفهومـه الأوربـي« وإنما من هو المتفرج ؟ ما هي حاجته وقضاياه ؟ كيف يمكن أن تـتفاعل معـه في احـتفال، أو« فـرجة« بحيـث يتـبدل، ونتبدل معه، في سياق حركة المجـتمع نحـو الـتقدم، ووعي شرطه التاريخي، بهذا الشكل نغير القضية، وننقلها من المجـال الـزائف، والـذي اخـتاره لـنا الغـرب، إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب عن حاجاتنا في ميـدان الثقافة والأصالة، إن مسرحا تجريبيا هو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا تعريفنا الخاص للمسرح، تعريفا يتجاوز التبعية ويضمن الخصوصية "[4].

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٣) .

(٢) المرجع السابق / نفسه (ص ٩٣).

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٤) .

(٤) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٥) .

على ضوء ما سبق، نستطيع تحديد الوسائل، أو الطرائق، أو التقنيات التي سعى ونوس جاهدا إلى جعلها سمة تأصيلية مميزة لمسرحه، والتي تأثر فيها ـ على الغالب ـ بمسرح (بريخت) الملحمي، وبمسرح الايطالي (بيرانديللو) (١)' وهي على التالي :

١ ـ تقنية الابتعاد عن الزمان والمكان :

تتمثل هذه التقنية في اللجوء إلى عنصر من عناصر التراث ورموزه والابتعاد من خلاله عن الزمان والمكان الحاضرين،« عبر مجموعة من الإحالات المباشرة، وغير المباشرة، إلى أزمنة ماضية . . . ، غير قاصد من ذلك أنه يريد الهرب من الواقع، الذي نحياه، بما يشكله هذا الابتعاد من إثراء للماضي والحاضر« (٢) ، كما أنه يحرص في استخدامه لهذه التقنية على التأكيد أن الأحداث التي تجري لا علاقة لها بالواقع ظاهريا، بل تتحدث عن زمن آخر، ومكان آخر .

٢ ـ التغريب وكسر الإيهام :

وهي من أهم تقنيات المسرح البريختي، وتعني:« إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا، أو يوجه النظر إلى ما صار مألوفا منه لكثرة الاستعمال« (٣) .

وقد استخدم (بريخت) هذه التقنية كوسيلة لكسر الإيهام، أو خلخلة الاندماج المسرحي عند المتفرج، من أجل أن يكون في يقظة عقلية واعية مهيأة للجدل، والنقاش، والتقييم .

أما الطرق التي اتبعها ونوس لإحداث التغريب في مسرحية« الملك هو الملك« ومن ثم كسرالإيهام لدى المتفرج، فأهمها:

---

(١)هو (لويجي بيراند يللو) (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦م) وهو شاعر وباحث وروائي وكاتب قصة ومؤلف مسرحي ايطالي) يراجع: قاموس المسرح، لـ. جون غاسنر (ص: ٥.) .

(٢)سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، لـ. أحمد جاسم الحسين (ص: ١. ٣) / دار الكنوز الأدبية ـ بيروت / ط ١/ ١٩٩٩م .

(٣) المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ. خليل موسى (ص: ١٣٢) .

أ ـ تقطيع أحداث الحكاية :

فالحكاية وفقا للتوجه الملحمي لا تقدم بشكل متسلسل ومتصاعد وإنما تتخللها وقفات، وفواصل، ولا فتات، وتعليقات، وعناوين للأحداث، وقد بدا أغلب ذلك واضحا في (الملك هو الملك)، كما سيتضح لنا من خلال دراستنا لبنية النص الخارجية .

ب ـ استخدام اللافتات :

كسرا للايهام وإيقاظا لذهن المشاهد، اتبع هذه الوسيلة بين مشهد وآخر، لشد انتباه المتفرج، وحثه على التأمل فيما يعرض أمامه من أحداث وكشف أسبابها، لذلك تصدرت بعض اللافتات التي خطت عليها عبارات صريحة في مقدمات مشاهد المسرحية، وفي فواصلها، وحملت في محتواها ملخصات لمحتواها .

ج ـ كسر الجدار الرابع :

بمعنى إلغاء الحاجز الذي يفصل بين الممثل والمشاهد، والقيام بإيجاد علاقة تلامسية مع المشاهد . فيكون المشاهد مدعوا للمشاركة كأن يدور حوار صريح بين الممثلين وبين المتفرجين ، ولابد من لفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنية عرفت قديما في فنون الفرجة الشعبية العربية والتي كان يمتزج فيها الجمهور بالمشخص .

د ـ الخطاب التعليمي المباشر:

وهو أحد التقنيات التي اعتمد عليها المسرح الملحمي السياسي، وقد اعتمد عليها أيضا سعد الله ونوس، ووظفها بكثرة لتوافقها مع نظرية« التسييس« التي طرحها في مسرحه بقوة، وتهدف إلى تعليم المتفرج أمرا رئيسا من أهداف المسرح السياسي، لذلك يلجأ المؤلف إلى طريقة مباشرة كأن يقوم الممثلون بشرح مغزى العمل، أو تحليل تركيبته الطبقية ... الخ.

هـ ـ التعليق على الأحداث (الراوي):

إضافة إلى اللافتات التي استخدمها للتعليق على ما يجري من أحداث، استوحى ونوس« الحكواتي« وقدمه في شخصيتي (عبيد) ، و (زاهد)، اللذين أدخلهما في أجواء

الحكاية، وفي الوقت نفسه جعل لهما مهمة قيادة اللعبة، والتعليق على الكثير من الأحداث، وما ذلك إلا لتحقيق مهمة الحكواتي الأساسية، وهي كسر حالة الإيهام لدى المتفرج، حتى ولو لم يستخدم تقنية الحكواتي بشكلها الصريح .

و ـ تقنية اللعبة المسرحية :

استخدم هذه الوسيلة، وهي إحدى وسائل التغريب التي صرح بها للمتلقي، مؤكدا له أن ما يشاهده ليس إلا تمثيلا، ولعبة مرتبة مسبقا لإمتاعه وتعليمه . وأهم من ذلك لمواجهته .

٤ـ المونولوج (الحديث فردي) :

وقد كشفت هذه التقنية العديد من الجوانب النفسية في شخصيات ونو س، كما كانت معينا« لمعرفة ماضيها من خلال الاسترجاع الداخلي، ومعرفة حاضرها، ومستقبلها من خلال الاستباق "[(١)] .

وقد أفاد ونوس كثيرا من هذه الحيلة المسرحية المؤثرة، فكانت موجزا يلخص تجارب شخصياته الإنسانية، ويشير إلى التناقض في صفاتها« فالكلام الجانبي وسيلة سهلة جدا لكشف التناقض بين مايقوله الشخص، وبين ما يحس به كشفا سريعا وفوريا أمام الجمهور" [(٢)] .

ثالثا: بنية النص الخارجية:

أسس سعد الله ونوس بنية نصه الخارجية على نظام« اللعبة التنكرية« كحيلة مسرحية تعتمد على ما يدور بين مجموعة من لاعبي السيرك يشكلون في مجملهم« جوقة« يقودها كل من شخصية (عبيد) وشخصية (زاهد) :

" يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك حيوية، حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة، الجميع يرتدون ملابس

---

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث، لـ . خليل موسى (ص: ١٣٣) .

(٢) فن المسرحية، لـ . فرد . ب. ميليت وجيرالد بنتلي (ص: ٤٥٨) .

شخصياتهم . الملك . الوزير. السياف . مقدم الأمن . ميمون . أبو عزة . عرقوب . عبيد وزاهد . أما شهبندر التجار، والشيخ طه، فيقفان في زاوية بعيدة هما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط، ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة . هما اللذان يقودان اللعبة :

" عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبوعزة : هي لعبة .

الملك: نحن نلعب .

يتناقل الشخوص كلمة اللعبة . . . إلخ« [1] .

ينبّه المؤلف إلى أن ما يجري أمامنا مجرد لعبة، والمقصود باللعبة مسرحيا:« هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض مايجري في الواقع، واتخاذ موقف منه "[2] .

وفي ظل نظام اللعبة الذي انتظم النص، قسّم ونوس مسرحيته إلى مدخل، وخاتمة، وخمسة مشاهد مقسمة بدورها إلى عدة فواصل ،وقد أشار البحث فيما سبق إلى أن نظام المشاهد المتقطعة ـ التي تفصل بينها فواصل قصيرة ـ ما هي إلا تقنية بريختيه تهدف إلى إيقاظ المشاهد من اندماجه، حتى أننا نلحظ تأكيد ونوس ـ بين فينة وأخرى ـ أن الأمر لعبة، وأننا نلعب :

" لافتة: نذكر بأنها لعبة . . ولنتراهن على النتيجة« [3] .

كما لا يغفل في نهاية المسرحية تذكير المتفرجين بهذا الأمر، فيجعل شخصياته تتجه مباشرة إلى الجمهور، وتخاطبه مبينة أن ما يجري أمامهم مجرد لعبة، فمصطفى يؤكد أننا (لعبنا .. ثم لعبنا ..)[4]، ويشير السياف إلى دوره في اللعبة بأنه كان (المنظم، والضحية)[5].

---

(١) مسرحية الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٥) .

(٢) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١٧٤) .

(٣) مسرحية الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٦١) .

(٤) مسرحية الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١٠٨) .

(٥) المرجع السابق نفسه (ص: ١٠٩) .

لقد عنون سعد الله ونوس مشاهده بعناوين، كتبت على لافتات كانت تظهر في افتتاحية كل مشهد وفاصل، فاللافتة الأولى تلخص مقولة النص وهي :

" لافتة : الملك هو الملك . . لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية« [1] .

أما اللافتة الثانية فظهرت في المشهد الأول، وكانت تشير إلى أن الرعية ماهم إلا وسيلة من وسائل تسلية السلطة، وتسلية الملك في حال قلقه وضجره :

" لافتة: عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية« [2] .

ويخلص إلى الفاصل رقم (١)، وفيه لافتة تحمل العبارة التالية:« محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة« [3] .

وهكذا يستمر اللاعبون في رفع اللافتات في بداية المدخل والمشاهد والفواصل، عدا الخاتمة، وبهذا يكون عدد اللافتات المستخدمة في المسرحية خمسة عشر لافتة، عبّر فيها المؤلف عمّا سيحدث، أو حلل ما حدث بعبارة موجزة جدا، تدعو المتفرج ـ في الوقت نفسه ـ إلى التفكير والمناقشة .

وبذلك أستطيع القول: إن استخدام اللافتات عند سعد الله ونوس احتفظ بالهدف البريختي لتحقيق مايلي :

أ ـ تحقيق عملية الفهم والاستيعاب لدى المشاهد .

ب ـ كسر الإيهام، وعدم الاندماج في العمل المسرحي .

جـ ـ إثارة التفكير، وتحريك الوعي .

د ـ تهيئة الأجواء للمواجهة، والمناقشة، بين من يمسك بأطراف اللعبة، ومن يتفرج عليها (زاهد وعبيد) .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٥).

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٤) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٣) .

بسط ونوس أحداث الحكاية معتمدا على تلك التقنيات على ثلاث مساحات، تربطها خيوط ـ تبدو في البداية ـ واهية ثم تتداخل، وتتشابك لتلتقي في النهاية على مساحة واحدة .

أفسح ونوس المساحة الأولى للبلاط الملكي، وصور إحدى وسائل الملك التي يتبعها في حالة ضجره، كأن يتسلى متنكرا بمشاهدة أحوال رعيته .

وجعل المساحة الثانية لبيت أبي عزة المغفل، فصوّر من خلالها حياة ذلك التاجر المغدور به، الذي يتعارك بداخله الواقع والوهم، وكيف أن أحلام هذا المسكين تطغى على حقيقته وواقعه .

أما المساحة الثالثة في النص، فتتشكل من قائدي اللعبة (زاهد) و(عبيد)، ودورهما في إيقاف الإيهام المسرحي بين مدة وأخرى، وهي مساحة لها أهميتها القصوى في صياغة هذا النص، كونها تعبّر عن توجّه الكاتب في بناء أحداث نصه، بناء يقوم على« التغريب» بكل تجلياته . وإحكاما لهذا البناء فقد ربط سعد الله ونوس بين هذه المساحات الثلاث بروابط عديدة أهمها :

أـ انتقال شخوص المساحة الأولى إلى المساحة الثانية، كانتقال (الملك) و(الوزير) إلى بيت أبي عزة متنكرين في صورة حاجين، هما (الحاج مصطفى) وهو (الملك)، (والحاج محمود) وهو (الوزير) .

ب ـ قصة الحب بين عبيد المتنكر في هيئة متسول، وبين عزة ابنة الملك الجديد (أبي عزة).

ونخلص هنا، إلى أن سعد الله ونوس التزم كثيرا في بنية النص الخارجية بقواعد المسرح الملحمي، حين استخدم تقنيات التغريب المتعددة، وأمعن في هذا الاستخدام، حتى أننا نجده يبالغ في تصوير الحركة، وأداء الشخصيات، فينص في تعليماته في نص المسرحية على الآتي :

« ينبغي أن تبدو الحركة في هذا المشهد آلية، وأن تشكل مع فراغ البلاط انطباعا باردا وأجوف "[1].

وكذلك بالغ في تصوير المناظر، فهو يصف بلاط الملك بقوله :

" البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة، يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان ينتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة، ماعدا ذلك، ثمة أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ، لاشيء واقعي أو إنساني، إن البلاط ما هو إلا اتساع مكاني بارد وعار» [2].

وهو وإن اتبع في هذا منهجا ملحميا فهو في الوقت نفسه يستفيد من بنية المكان في الليالي، من حيث وصفها المبالغ فيه للأشياء، وتضخيمها لصورة المكان« بوصفه فضاء مفتوحا على البنية التاريخية، والاجتماعية، والسياسية لليالي« (٣)' وبوصفه فضاء يحدد ملامح البنية التاريخية، وملامح الشخوص التي تتفاعل مع نسق هذه البنية، كوصفه لمنزل (أبي عزة) فقد التزم في ذلك بتصوير بيوتات الطبقات الوسطى، طبقات التجار في ألف ليلة وليلة فبيت أبي عزة ذو« طراز عربي، دار واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف، على اليمين باب عريض يفضي إلى الطريق« [4].

بهذا المزيج المتنوع المصادر، صنع سعد الله ونوس البنية الخارجية لنص مسرحيته، محاولا الابتعاد ما أمكن عن التطبيق الجاف، والسطحي لأي تقنية في المسرح يفقدها قيمتها وحيويتها، سواء أكانت تقنية تراثية مأخوذة عن الليالي، أم تقنية مسرحية غربية .

وقد بدا لنا جليّا جديته في الابتعاد بشكل النص وإطاره الخارجي عن كل ما يتصل بالمسرح الأرسطي التقليدي، منطلقا إلى مرحلة جديدة تتجلى في كل جديد يتوافق مع طبيعة عناصر« الفرجة« التي ألفها الجمهور العربي في فنونه الشعبية، مما يضمن له إعادة

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٤) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٤)

(٣) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، لـ . محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص :٥٩) .

(٤) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٢٩) .

الروح الاحتفالية للمسرح، وترسيخ صبغة التفاعل الفطري بين الممثل والجمهور، وفي سياق هذه العملية المركبّة أكدّ الاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية كعناصر في بنية العمل، وسيتضح لنا ذلك تدريجيا عبر هذه الدراسة .

رابعا: شخصيات المسرحية :

فرضت الرؤية الفكرية العميقة عند سعد الله ونوس ذاتها على مجمل عناصره المسرحية، ومنها عنصر الشخصيات، لذلك طوّر الشخصيات التي انتقاها من الحكاية الأصل، وأوجد شخصيات جديدة انسجمت، وتوافقت مع محتوى النص، وأدى اهتمامه الكبير بشخوصه إلى تعبيرها عن« فريق واسع من الناس، لهم أحلامهم ولهم طموحاتهم الجماعية، يتوقون للحرية» [1] .

كما أتاح لشخوصه مساحة من الحرية الفكرية، والسياسية، بإفادته من أساليب المسرح البريختي، لاسيما في نهج التغريب، وتقنياته، فنظام اللعبة التنكرية كان مجالا رحبا للقفز بالشخصيات إلى مستوى تعبيري يفوق ما يتيحه الإيهام المسرحي من وسائل تعبيرية محدودة، فالممثل يستطيع قول ما يريد قوله طالما أن الجميع يؤدون لعبة يمكنهم إيقافها متى أرادوا .

فضلا عن سعيه الحثيث لنسف كل الآثار الأسطورية التي صبغت بعض شخصيات الحكاية الأصل، فأحالها إلى شخوص قادمة من قاع المجتمع

بأحلامهم وأمانيهم، ولغتهم العادية إلى مستوى الواقع الاجتماعي للإنسان المعاصر.

١ـ شخصية (أبوعزة المغفل) :

شخصية(أبي عزة المغفل) ـ الملك المزيف ـ الذي حضر من التراث إلى نص مسرحية مارون النقاش بلا فاعليه، حيث أصبح ملكا إلا أنه ما زال أضحوكة للجميع، نجده على العكس عند سعد الله ونوس، حيث امتلك كل الفاعلية، والتأثير، فهو كالملك الحقيقي، بل هو نفسه، ودليل ذلك أن أحدا من رجال القصر وجواريه لم يميز بينه وبين الملك الأصل .

---

(١) سعد الله ونوس والمسرح، لـ عبد الرحمن ياغي (ص: ٦٤) .

وكثيرا ما اعتمد ونوس على« حديث النفس« الذي يدور بين الشخصية وذاتها، مؤكدا عبرهذه التقنية المسرحية أن هناك صراعا قويا يعتمل في نفوس الشخصيات، ومن مهام الدراما إبرازه، وإظهاره على السطح، ولنستمع إلى (أبي عزة) حين يناجي ذاته، متخيلا خصومه أمامه :

" أبوعزة: ..ها أنتم جميعا أمامي ومصيركم معلق بطرف لساني، كان الشيخ هو البادىء، ثم تلاه الشهبندر والخلان، وتكاتفتم على خرابي ودماري، بعد الوجاهة وبحبوحة العيش سقطت إلى درك العوام من الناس، وأجبرت على معاناة العسر والعيش كالرعاع في عوز وفقر، كان مكاني بينكم، فضقتم بي ، تناهبتم المكان، وألقيتموني إلى الهوان، ولكن: ها نحن نلتقي، وقد اعتدل الميزان وسيكون انتقامي عسيرا.. لا ..لاتتوسلوا، فات وقت الندم.. "[1].

يمكننا أن نعدّ هذا الهذيان، الذي سيطر على أبي عزة المغفل، شكلا من أشكال البحث عن الذات، وهو أمر يسعى إليه كل إنسان يحمل في ذاته طاقات لا يكتشفها الآخرون فيه، ففي هذه الحالة شبه الهذيانية يجد الإنسان« بعض التوازن المفقود في وضع لا ييسر له واقعيا أي توازن، وهي بمثابة« لا« ملتوية ومستمرة، يواجه بها محيطة وواقعه، ودون أن تترتب على هذه المواجهة أية تبعات . . ، وأن (أباعزة) ليس مغفلا كما يبدو لأول وهلة . وهو يبتز خادمه بمهارة، مستعيدا في اللحظة المناسبة المسافة الطبقية« الوهمية« التي تدفعه فوق الخادم« [2] .

٢ـ شخصية الملك (الخليفة) :

إستبدل سعد الله ونوس شخصية الخليفة هارون الرشيد بشخصية (الملك) وذلك ليفسح فضاء كافيا للدلالة السياسية، وليمحو آثار دلالة الحكاية على زمن بعينه، وهو الزمن العباسي، حتى انه استبدل لقب (الخليفة) بلقب الملك تأكيدا لذلك الأمر .

---

(١) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٣٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٦٨) .

وحين بدّل الأسماء والألقاب، لم يستحضر صفات الشخصية ،أو سلوكياتها بما هي عليه في الحكاية، بل جعل الملك غارقا في النرجسية، حتى أن الملك على مقاس الرجل، ولا رجلَ سواه، وأن البلاد لم تعرف في تاريخها ملكا مثله أبدا، وكثيرا ما كان يشعر أن هذه البلاد لا تستحقه .

وإذا كانت الحكاية الأصل صوّرت ضجر هارون الرشيد، وكأنه أمر عادي، اعتادت عليه بغداد، فالأمر في مدينة ونوس مختلف، لأن ضجر الملك لعنة سوف تترتب عليها آثار تحيق بالأخضر واليابس، فضجر الملك لا دواء له سوى التسلية بالساذجين من أفراد الشعب .

"الملك : صارت فكاهاتهم ممجوجة . . آه . . يزداد حنقي كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني . . أريد أن ألهو . . أن ألعب لعبة شرسة (يتوقف لحظة) لدي ميل شديد إلى السخرية بالضبط هذا هو ما أحتاجه . أن أسخر بعنف وقسوة .

الوزير : لن يقابل الوزير سخرية مولاه إلا بالانحناء والامتنان .

الملك : أنت . لا . لا يروي حاجتي أن أسخر من وزيري ما أحتاجه هو سخرية أعنف و أخبث . . أريد أن أعابث البلاد والناس "[1].

وكما أدى ضجر الملك إلى التسلية بسذج الشعب، أدّى إلى تعطيل شئون الدولة، وأمور الناس، لأن تعكر مزاج الملك لا يسمح له بمزاولة العمل، بل سيتوقف كل شيء حتى يبتسم الملك، ويتعدل مزاجه:« فليس هناك ماهو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل»[2] .

ومن أجمل الإضافات التي ربطها ونوس بشخصية الملك، تلك الرموز المادية التي جعلها جزءا لا يتجزء من هذه الشخصية، يربط بين شخصية الملك وبين تاجه وصولجانه، والرداء، وإنه متى ما خلعها سيفقد قوته وجبروته ،وهذه صورة عميقة الأبعاد والدلاله، وهي ـ بلا شك ـ تختلف عن سطحية تناول شخصية الملك في تجارب المسرح العربي .

---

(١) الملك هو الملك، لـ سعد الله ونوس (ص: ١٨) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٥) .

٣ ـ شخصيتا زاهد وعبيد :

من الإضافات الفاعلة في شخصيات المسرحية، شخصيتا (عبيد وزاهد)، وهما مناضلان، من أجل حياة أفضل، وهما مطاردان من السلطة لتعارض ما يطرحانه مع ما تريده السلطة .

وقد استغل ونوس الشخصيتين في أكثر من دور، فهما صورة جديدة للحكواتي ، وهما قائدا اللعبة، وهما المناضلان ضد الاستبداد والظلم، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لانتقاد ونوس في أن هاتين الشخصيتين غير مكتملتين في بنائهما، وأنهما فعل لا ينمو، بينما دافع ونوس قائلا:

" إن هاتين الشخصيتين ماهما إلا الراوي أو المنظم، ونموهما غير مطلوب إلا في حدود قيادة اللعبة واستخلاص عبرها . . فعملية التوعية، وتحليل بنية السلطة ،هما فعلهما الثوري الذي يمضي حتى غايته . . »[1] .

ويرى البحث أن ظهور هاتين الشخصيتين بهذه الصورة فيه ترسيخ لمفاهيم التغريب الذي بحث عنها ونوس منذ البداية، فلم يكن تنوع أدوارهما، أو إدخالهما في الحكاية في لحظة ما، وإخراجهما منها في لحظة أخرى، إلا بحثا عن الهدف المنشود في تعليم المتفرج، وإيقاظه للمشاركة في التحليل والتقييم لما يجري أمامه .

٤ ـ شخصيات أخرى :

كانت المسرحية مليئة بشخوص متباينة في كل شيء مما أثرى النص، ووسع من دائرة نماذجه الإنسانية، فشخصية« عرقوب« التي حضرت من الليالي ، أضاف إليها بعدا انتهازيا، فهو لايبحث إلا عن المصالح الشخصية، وأولها رغبته في الزواج من (عزة) ابنة سيده (أبي عزة)، وثانيها أنه يريد المال من الملك الحقيقي حتى ولو سخر منه :

" عرقوب: (محدثا نفسه) بقائي عنده يبدو محيرا، وأن يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكا . بعض الناس يقول: إني أكثر غباء من سيدي . والبعض يرى أن

(١) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١٨.) .

الشهامة سبب بقائي أما أنا فلست غبياً . ولست شهما كما يظنون . .
القصة وما فيها أن الهوى تملكني، والرغبة في وصال ابنة سيدي (أبي عزة) :
تلهب لي جسدي، لو رحلت الآن لضاعت ديوني، وخاب الأمل في قلبي، أما
إذا بقيت فستزيد الديون تزيد وتزيد حتى تصبح مهراً لائقاً إليها . .» [1] .

وتظهر في النص شخصية (السياف) بأبعادها الجديدة، فهي القوة الضاربة التي لا تتخلى عنها السلطة، لذتها في العنف ، وقمة متعتها حين تنتقم للسلطة من المواطن :

" السياف : القلوب الضعيفة تظن أن قطع الرقاب مهنة كريهة، وهناك عقول خائرة، تتوهم أن سيافا مثلي لا يذوق الراحة في رقاده . ولكن أقول، وأناأعرف جيدا ماذا أقول: هذه المهنة تسكرني باللذة، أي نشوة حين أهوي بالبلطة!أي نشوة حين يتدحرج الرأس ! أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم ! أكثر من النشوة هي رعشة حسية لا توصف« [2] .

إذن، سعى ونوس إلى« تفريد« علاقات شخصياته، أي إظهار طابعها الفردي، فبدأ من قمة الهرم ممثلا في (الملك) وتدرج حتى وصل إلى قاع المجتمع في عدة نماذج، وبهذا المسح الشامل، مايز بين الشخصيات، وبث فيها الحرارة والحيوية ما يجعلنا نحسها بملامحها الإنسانية تتحرك أمامنا، وعبر شبكة العلاقات القوية، والمؤثرة في بعضها البعض، وعبر القوة الضاربة للمستويات الطبقية التي تفرض سلطتها في مسيرة المجتمع، ومصائر أفراده .

خامسا: تاصيل عناصر الحكاية :

تكتسب تجربة سعد الله ونوس في هذه المسرحية أهمية كبيرة على مستوى الإفادة من عناصر الحكاية، ويأتي عنصر القصة في مقدمة هذه العناصر بما تحمله من أفكار، عاشها مجتمع الليالي، وتعيشها مجتمعاتنا المعاصرة، في ظروف مختلفة، وأسماء مختلفة، وإذا كان تركيزنا منصبا على الخصائص ذات الحضور المتكرر في بنية قصص الليالي، فإننا سنحدد استفادة ونوس فيما يلي :

---

(١) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١٢)

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١) .

أ ـ ضجر الملوك وتداعياته.

ب ـ الأحلام .

ج ـ القسوة والظلم والقتل .

د ـ أشكال الصراع المختلفة .

هـ ـ العناصر الميثيولوجية .

فيما يخص« ضجر الملوك» فهي ثيمة تكررت في الليالي، ومع هارون الرشيد تحديدا، فكان كثيرا مايضجر، ويتجه إلى شعبه متنكرا ليزيل ضجره عبر حكايات [1]، ومواقف أفراد هذا الشعب، ومن هؤلاء (أبو الحسن الخليع) الذي أفاد ونوس من قصته مع الرشيد.

ويأتي عنصر الأحلام ـ كعنصر قوي من عناصر الحكاية الشعبية ـ في مسرحية« الملك هو الملك» ولكن مع رؤية جديدة، تركز على علاقة أحلام الشعب بالسلطة، وأن هذه الأحلام البسيطة ماهي إلا« سلعة» تستطيع السلطة منعها أو التصريح بها متى شاءت، ومنعها لايتم إلا إذا اقترب الحلم من الحقيقة وشكل خطرا عليها .

ونلاحظ أن ونوساً وسّع من دائرة الأحلام، فجعل شعب مدينته الخيالية« مدمنا» تعاطي الأحلام، وبمختلف طبقاته، وفي أشكال واتجاهات متناقضة، معمقة للصراع، فإذا كان (أبوعزة) المغفل يحلم بالمُلك، فإن الوزير يحلم بأن يظل يد الملك اليمنى، وإذا كان السياف يحلم ببقاء« بلطته» المدمرة كقطعة من جسده، فإن (عزة)، و(عبيداً) و(زاهداً) يحلمون بتقويض تلك القوة، وتحقيق العدالة الاجتماعية، وفوق هذا كله نجد للملك حلمه، وهو التسلية بذلك الشعب المسكون بالطاقات الترفيهية .

هاهي ذي عزة تفجر عبر حلمها إمكانية قدوم البطل المنقذ، وأهمية تحقيق العدالة الاجتماعية عبر فارسها الآتي لا محالة :

---

(١)انظر في الف ليلة وليلة حكاية (هارون الرشيد مع محمد علي الجوهري) وحكاية (هارون الرشيد مع علي العجمي وما يتبع ذلك من حديث الجراب والكردي) وحكاية (ضمرة بنت المغيرة التي حكاها حسين الخليع لهارون الرشيد) .

المسرحية، وأحداثها، فضلا عن لجوئه إلى تفتيت تسلسلية الحكاية عبر هذا العنصر المعروف شعبيا .

وتبرز على استحياء خاصية« تناسل الحكايات« لأنها وإن حضرت في النص فقد كانت كومضة برق، تستحضر أجواء الليالي، ولكنها لم تترك أثرا بالغا في مستوى تجديد المضمون، أو الشكل في المسرحية :

" محمود : مرة سحب الصياد شبكته من الماء، فوجد في قعرها زجاجة مسدودة، أمسكها فتناهى إليه من جوفها أنين وبكاء .

مصطفى : أستطيع أن أنام هذه الليلة دون حكاية .

محمود: كما يحب مولاي« [1] .

إن ما يميز تجربة سعد الله ونوس في الإفادة من خصائص الليالي الدرامية والموضوعية، إيمانه عن وعي، بأن طاقات التراث ليست مسلمات، أو يقينيات، علينا استحضارها بما هي عليه، دون المساس بها، إنما هي عرضة للهدم، والبناء، و مهيأة للتقويض ثم التشييد برؤية جديدة .

سادساً: بنية النص العميقة:

من خلال حكاية الليالي، اجتهد ونوس لإقامة بنية فكرية هادفة لمسرحيته، مثلما اجتهد في إقامة بناء جديد على مستوى الشكل كما أوضحنا فيما سبق .

ويتبلور اجتهاده في مضمون المسرحية، ومحتواها حين اتجه بالفكرة البسيطة التي تطرحها القصة التراثية المعنية، إلى أفق أبعد يلامس الحكم، وعلاقة الحاكم بالمحكوم، وبصورة أكثر نضجا وعمقا، طارحا تساؤلا مهما يدور على ألسنة الناس هو: هل يمكن إصلاح نظام الحكم بتغيير الحاكم من فرد إلى سواه ؟

يبحث ونوس من خلال هذا الطرح، عن آلية توعية المتلقي توعية سياسية، بحيث إذا كان هذا المشاهد بعيدا عن الأحداث السياسية في الحياة العامة، فمسرح ونوس يقوم بمهمة« تسييسيه« .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٦٠).

بـل ويعطـي لهـذه التـقـنـية مجالا رحبا في كل مجمل مسرحياته، ومنـها (الملك هوالملك)، مما يجعلنا ملزمين بالوقوف مليّا عند مفهـوم

" التسـيـيس« وتجلياته عند سعد الله ونوس، خاصة لتأثيره القوي في البنية العميقة لهذا النص تحديدا .

لنبدأ مـن حيث بدأ ونوس في مهمة المسرح بالنسبة له، حيث يرى أنه أداة لإحداث تغـيير وتطويـر للعقلـية العربية، ولتعميق الوعـي العربي الجماعي، ولرصد حركة التاريخ والوقـوف، عـند مفاصـل التحول، وونوس بمشاركته في صنع مسرح عربي، لم يشارك من أجـل إثـبات أنـنا لاحقـون بركـب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا، بل من أجل تلك الغايات السامية في نظره .

قضـايا الإنسـان المصـرية كانت على قمة هرم هذه الغايات، كموقف الإنســانية مــن الاستغلال والاسـتبداد والتميـيز العنصـري، وضـد التسـلط، والقهـر، والفقـر وعوامله، وضد استعلاء فئة على أخـرى، لذلك نجده يؤطر تلك القضايا في إطار سياسي عـاداً الصـراع الـذي تعكسـه أي جماعـة مسـرحية تحـاول إرساء« حركة مسرحية« هو في الأصـل« صـراع اجـتماعي بالدرجـة الأولى، وأن« القـــدَر« المشـترك الذي يجمعها هو" قــدَر" سياسي وتاريــخي قبــل كل شيء« [(١)].

كمـا يعــد ونوس أن المسرح« نشأ سياسيا وما يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشكلاتها، ويبتعد ما استطاع عن سجونها ودواماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بأوضاعهم، وسُـبُـل تغيير هذه الأوضاع، ذلك جوهر المسرح، وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان« [(٢)].

من هذه المسلمات استخلص سعد الله ونوس تعريفه لمصطلح التسييس فقال :

---

(١) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ. سعد الله ونوس (ص: ٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٣٩) .

" أردت أن أمضي بمصطلح« التسييس» خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا، ومن نافل القول أن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي طبقات الشعبية، لأن الطبقة الحاكمة مسيّسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة، أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الإنتاج الإقتصادي في البلد، إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية . .» [1] .

وحين طرح هذا المفهوم لمصطلح التسييس وحاول تطبيقه عمليا في مسرحه كان ونوس بإزاء صعوبتين، ليس من السهل حلهما في رأيه، وقد ظهرت الأولى على مستوى المضمون، والثانية على مستوى الشكل . فمن حيث المضمون وجد« أن كشف بنية الصراعات في المجتمع أصبح محفوفا بكثير من المزالق، والصعوبات، والالتباسات، وأن المرء لا يستطيع أن يبّشر بأي مشروع إلا تحت وطأة التبسيط، والخطابة، وتحت طائلة أن الجمهور لم يعد يصغي إليه جيدا، فضلا عن ظهور كمية من الأعمال التي أخذت من الاتجاه عناوينه، وخطوطه العامة، وبدأت تفبرك أعمالها متوهمة أنها تسييس)[2] .

أما الصعوبات المرتبطة بالشكل فيراها في ذلك البرنامج الإعلامي المنظم القادر على تغطية كل أنشطة المجتمع المعرفية ولكن في سبيل توطيد السلطة، وتخدير الناس، مما خلق تخريبا منهجيا لذوق المتفرج، باستخدامه كل شيء، ما هو شعبي ، وما هو غير شعبي، ووضعها في توليفة جديدة لا تؤدي في النهاية إلا إلى فساد الذائقة» [3] .

والسؤال الآن، إلى أي مدى أفاد ونوس من النبتة الفكرية الصغيرة التي قدمتها له حكاية الليالي، وفي ظل هذه التقاليد والتقنيات المسرحية الحديثة ، التي آمن بها في مسرحة، وعلى رأسها« التسييس» ؟

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٠٨) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١١١) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٢٠٤) .

الواقـع أن ونوسـاً لم ينسـق وراء الرؤية التي أثمرت عن حكاية (أبي الحسن الخليع) كمـا جـاءت في اللـيالي، بـل تفتقـت عـنده رؤى جديـدة، كإبراز عمق الهوّة التي تفصل السـلطة عن الشعب، وقدم هذه الافكار العميقة الدلالة عبر حيل مسرحية أصّلت الخامة الفكـرية البسـيطة الـتي جـاءت في حكاية الليالي، وأول هذه الحيَل توضيح صورة الخليفة وحاشـيته الذيـن يعيشـون في عـالم خـاص، وفي تلـك الأبراج العاجية، وهم غا فلون، لا يتذكرون رعاياهم إلا حين تدفعهم الرغبة للتسلية بأحد هؤلاء الأفراد فالملك مثلا" عندما يضـجر يـتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية"[1] وقد تصدر السلطة العـليا أمرا ملكيا بوجـــوب التسلية بالشعب، وبدوران أفراده للحصول على لقمة العيش :

" الوزيـر: ..إن الـتقارير الأمـنية تحمـل إلـيك المديـنة عارية إلىهذه القاعة. كل المجريات، والاتجاهـات، والأفكـــــار فـلماذا تعـرّض نفسـك السـامي للاحـتكاك بالزنـــــــج والوسخ ؟

الملـك: لأن ذلـك يـرفه عـني أحيانا . . عندما أصغى إلى هموم الناس الصغيرة، وأراقب دورانهـم حـول الدرهــــــــم واللقمـة، تغمـرني مـتعة ماكـرة، في حـياتهم الـزنخــــة طـرفة لا يسـتطيع أي مهـرج في القصـر أن يبتكر مثلها . . أحضر لنا الثياب التنكرية .

الوزير : أهي حقا رغبة الملك السامية ؟

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مماحكة" [2] .

ويوسـع ونـوس مـن حجـم الهوّة تلك، حين يلجأ إلى حيلة أخرى يؤكد من خلالها مزاجية السلطة في تصريف شئون الرعية :

" الوزير : هل يسر عالي المقام تصريف بعض الشئون العاجلة ؟

الملك: ليس هناك ماهوعاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٤) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ١٩/ ٢٠) .

الوزير : لا عكر الله مزاج مولاي.(مترددا) هناك إجـــراءات ربما يحسن أن نتداول أمرها.

الملك : (بعد فترة) ميمون . . دلّك لي أصابع يدي« [1] .

أمــــا ما يـــــدور في بيوتات الشعب المسحوق في هذه المدينة، فهو المرجع السابق نفسه (ص: ٣٨ / ٣٩) .

هـذا مـايدور في قصـور السـلطة في مديـنة سعد الله ونوس الخيالية التي لاتنتمي إلى زمان أو مكان بعينه بالضبط كما تفعل بعض حكايات الليالي .

صراع عنيف بين الواقع والوهم، لذلك يلوذ معظمهم إلى الأوهام فربما وجدوا فيها مجالا لإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

أحـد هـؤلاء الحـالمين (أبوعـزة المغفل) الذي يعيش حياته من أجل هدف واحد هو الانـتقام مـن الشـهبندر، والشـيخ طـه، ولا يحـلم بتاج، وصولجان، ورداء الملك، إلا لهذا الغرض فحسب .

يـتحقق حـلم هـــذا المواطـــن البسـيط، الآتي من قاع المجتمع، ومن صفوف مرارة الكـادحين، وبهـذا يضـعه المؤلف أمام قوة الاختبار، إذ إن أمر اعتلاء كرسي الحكم ليس مستحيلا ، في أنظـمة التنكر .

بـيد أن هناك شروطا مهمة لابد أن تتواءم مع أي ملك جديد، أولها أن يشعر بقيمة رمـوزه الـتي لابـد له مـن استخدامها، وهـي التاج، والرداء، والصولجان، مصداقا للافتة الفاصـل الـرابع« أعطـني رداء وتاجا، أعطك ملكا« ، وبحصول أبي عزة على هذا الشرط صار أمام محك الاختبار الحقيقي .

بهذا ينقلنا ونوس إلى مناخ مسرحي بحت، باستخدامه بعض "الاكسسوارات« التي يسـتخدمها الممـثل، ولكـن في إطـار بصـري، مـثير للدهشـة، حيـث أعطى تلك الأشياء الجـامدة قـيمة كبيرة من وجهة نظر سلطة لا تشعر بوجودها إلا عبر كمالياتها، ولا تحس بثقل وزنها، وقوة قبضتها إلا من خلال ملابسها الخارجية .

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص ٣٨/ ٣٩) .

ويتسلسل لإيصال فكرته العميقة تلك في مشاهد مكملة بعضها البعض، بدأها من حيث بدأت لعبة التنكر عند الملك الحقيقي، وتحديدا حينما بدّل ملابس الملكية بملابس أخرى تفصح عن أهمية ما يرتديانه في تحقيق ذواتهما من خلال الحوار التالي:

" الوزير: في المرات السابقة، كان يتبعنا الحراس من بعيد الحذر يا مولاي واجب .

الملك: قلت لا أحد على الإطلاق . . ساعدني في خلع ردائي (الوزير يساعد الملك في خلع الرداء الفضفاض،الثقيل بطرزاته . .

الوزير: ماذا يحس مولاي . حين ينزلق هذا الرداء المهيب عن كتفيه ؟

الملك : قليلا من الخفة .

الوزير : ولا شيء آخر ؟

الملك: أي سؤال ! طبعا لا شيء .

الوزير: (وهو يخلع رداءه) :

أما أنا فدعني أعترف . . حين أخلع ردائي أشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني .

. قد تهزأ مني، ولكن هي الحقيقة تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابة .

الملك: أعتقد أنك لن تعيش إلى غدك لو ضاعت منك الوزارة"[1].

ثاني شروط الملك، أن يكون مقاس الرجل الجديد على مقاس الملك، والعكس، وهذا ما يستبعده (الملك الأول) في شخصية (أبي عزة المغفل) حيث يراه سخرية كل من في القصر، لأنه ببساطة شديدة لم يكن في مقاس الملك :

" محمود : اللعبة خطيرة .

مصطفى: وهذا ما يزيدها إمتاعا، أعرف أنها خطيرة . وربما فقد هذاالمغفل في نهاية النهار عقله . ولكن لا أستطيع أن أكتم ميلي الشرس إلى السخرية والعبث، أتصور ارتباك الجميع الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت سيتصرفون كأن

---

(١)المرجع السابق نفسه (ص :٢٢) .

القصر سكنه جني، ثم تتوالى المفارقات، وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع . وأعلمهم معنى أن يكون الملك في مقاس الرجل، والرجل في مقاس الملك!"[1] .

أما الشرط الثالث فهو قدرة الملك الجديد على الإفادة بشكل كبير من حاشيته، وكيف يجعل منهم قوة بطش لا تلين، وكيف يتوحد مع قوى القمعوأجهزته، ومن تلك القوى" البلطة" التي يحملها السياف (مسرور) فهي امتداد يده ليشعر بقوته، وهي ثباته وثبات عرشه :

" الملك : (يداعب الكتلة الحديدية، ويتحسس النصل بلذة شبه حسية)هكذا أحب أن تظل في متناول يدي . . أن أحس ملمسها الصلب تحت أناملي، تظل في متناول يدي . . أن يخترق حديدها الأصابع، ثم يسري في ذراعي عابرا جسدي حتى تجاويف القلب . . أريد أن أتحد بالحديد ،أن نصبح كتلة واحدة، ونصلا واحدا، هكذا ستظل أيها السياف إلى يميني . . البلطة تسند يدي وتنفذ في مسامي حتى يندعم واحدنا بالآخر . . الملك والبلطة"[2] .

عرش الملك لن يحميه سوى" الحديد والقوة والعنف" وجميعها يساوي إرهاب السلطة، حتى يكون الملك قويا عليه أن يريح سيافه الراحة التامة، وطالما أن العرش" لن يحميه إلا الحديد . . فستصبح البلطة يد الملك ، وساعده، وقلبه، وردائه، وفراشه: ولن أدعك تتعب ـ بعد اليوم ـ يا سيافي"[3] .

ولا تتوحد السلطة القائمة على التنكر مع جسارة الحديد فحسب، بل هي تستفيد من قوة الاقتصاد ممثلة في الشهبندر، وقوة الدين ممثلة في الشيخ طه، فتتوحد معهم ضد الشعب، حتى يصبح الجميع في واحد" فالاقتصاد، والدين، والأمن، وكل شيء يصدر عن واحد من هذه الاقطاب، كأنما صدر عنها جميعا، وكل محـــــاولة فصل بين بعضها البعض إنما هي محاولة قاصرة"[4]:

---

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ٥٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٨٦) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ١٠٥) .

(٤) المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧ـ١٩٩٠م، لـغسان غنيم (٢٣٩)/ منشورات علاء الدين ـ دمشق / ط١/ ١٩٩٦م

" أم عـزة : ما قاله الملك . . سمعناه من الإمام، ومن القاضي ، والشهبندر، كأنهم لسان واحد . وعائلة واحدة . .» [1] .

هكـذا حدد ونوس شروط اللعبة، فجعلها ـ في نظر السلطة ـ شروطا واهية لايقرها عقـل ولا ذمـة ولا عدالة، ولأنها شروط باطلة، فمن الطبيعي ألاّ تكون النتيجة بأبعد من الـبُـطلان، الأمر الذي أدى إلى سقوط الملك الجديد ـ حتى وإن كان من الطبقة الفقيرة ـ فالفشـل في الاختبارهو مصيره المحتوم ، فليس لديه القدرة على تغيير الأوضاع، أوإخراج الناس من حالة اليأس، وعذابات الانكسار .

ومـن الطبيعي إذا، ألاّ تتغير الأنظمة السياسية سواء في العصور القديمة أو في العصر الحديـث بإحلال فرد مكان فرد آخر، فـ" النظام السياسي هو الذي يصنع الحاكم« يقولبه« حسب نموذجه المثالي، أي أن الحاكم مجرد ثمرة لشجرة النظام، أو مجرد إفراز له« [2] .

ـ ألم يـنغمس (أبوعـزة) في اللعبة، ويصبح رمزا للظلم، بمجرد أن لبس رداء الملك واستقر التاج على رأسه،« فبدا كأنه وُلـد وتربى في قصور الخلفاء« [3] ؟

ـ ألم يخسـر(عـرقوب)الـرهان حـين كان يراهن على أن سيده (أباعزة) سيظل ينتمي إلى شريحته الاجتماعية حتى ولو صار ملكا ؟

ـ ألم يتراجع عن رغباته السابقة في إقامة العـدل، والقصاص من (الشهبندر)، ومن (الشيخ طه)، بل ويتخذهم أصدقاء مقربين، وهم من أكلوا أموال اليتامى، وحقوق المحتاجين :

" عرقوب: والآن آن القهر للحساد . . مادمت سلطانا للبلاد .

الملك : ما معنى هذا اللغو ؟

عـرقوب : الخصـوم يامعـلم . . يامولاي ! حانت فرصتنا للانتقام من خصومنا . . من تريد أن نحضر أولا ؟

---

(١) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٩٩) .

(٢) دراسات في المسرح العربي المعاصر، لـ الرشيد بوشعير (ص: ٥١/ ٥٢) .

(٣) المرجع السابق نفسه (ص: ٥٢) .

الملك : عن أي خصوم تتحدث ؟

عرقوب : طه . . الشيخ طه المخادع .

الملك : خائن مخادع . . لماذا ؟

عرقوب : لأن ذمته واسعة. . ويأكل أموال اليتامى ؟

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة !

عرقوب : طيب . . وشهبندر التجار ؟

الملك: صديقنا الشهبندر ؟

عرقوب : صديق ! يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرّب تجارتنا !

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح ؟ تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي . . أتريد أن تقوّض عرشي ؟« [1].

- ألم يعد شكوى المظلومين، كشكوى زوجته المسكينة (أم عزة) وابنتها (عزة) - ضربا من الإهانة لعرشه ونظام سلطته ؟ .

" الملك : . . ولكن دعيني أسأل: هل جئت لتقولي لي: إن هذا العرش باطل، وإني ملك باطل، وإن الدولة كلها باطل في باطل . . » [2].

تلك الأحكام التعسفية جديرة بتعرية السلطة، وجعل اللعبة تنكشف، بتساقط الأقنعة، وأن يصرخ الشخوص بأنهم يلعبون، وفي الوقت نفسه يوصل المؤلف« للمتفرج الفكرة التي أراد لها أن تصل، وملخصها أنه لا أهمية لتغيير الأشخاص في ظل الأنظمة التنكرية، فتبدلهم لا يعني شيئا، مادام النظام الطبقي باقيا« [3].

وما دمنا نتحدث عن رؤى ونوس في النص، فلابد من الإشارة - على سبيل المثال - إلى البعد الفكري الذي حققه من خلال الحلم، حيث جعل مساحة الحرية التي تصنعها الأحلام، والخيال لمن كبلته قيود الواقع، وأحبطته الحقائق المرة، أداة في يد السلطة، تبيحها

---

(١) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص :٧٦/ ٧٧) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٦) .

(٣) المسرح السياسي في سورية، لـ . غسان غنيم (ص: ٢٨٢) .

متى أرادت، وتقمعها متى أرادت، وهي مفارقة درامية استطاع ونوس إضافتها باقتدار، مما أعطى للحلم حضورا ماديا ملموسا في المسرحية .

لقد صرحت السلطة للشعب بالأحلام، ولكن في حدود ضيقة، بحيث لا يتجاوز الحالم الخطوط الحمراء« ولا يتحول الحلم إلى رؤية جمالية، قادرة على أن تنفذ إلى بنية السلطة، وخطاباتها، فإن ذلك يبقى محظورا . . »[1] :

" عرقوب: أن نحلم !

السياف: مسموح ولكن حذار . .

عرقوب: ان يتحول الخيال إلى واقع .

السياف: ممنوع«[2] .

يرفض« السياف الحلم بإعتباره وعيا جمعيا، لأن تحول الحلم من رؤية فردية إلى رؤية جمعية، قد يؤدي به إلى الانتقال من حيّز الوهم إلى حيّز الواقع«[3] .

وفي نهاية المسرحية يترك لنا ونوس باب الأمل مشرعا، وباب الحلول مفتوحة لكل تلك القضايا المصيرية، لاسيما أنه حث المشاهد على الاستيقاظ، وفضح أمامه اللعبة، ودعاه إلى المشاركة في حلها، هذا من ناحية.

من ناحية ثانية فقد استحضر التاريخ عبر حكاية تحكي تاريخ التنكر وتقدّم عبرة وعظة في (سر الجماعة السعيدة)، وكيف فعلوا مع ذلك المالك الذي تنكر في صورة ملك، فلم يجدوا سبيلا إلا التهامه حتى لا يبقى بينهم متنكر ولا متنكرون .

أما صورة الأمل الثالثة التي قدمها ونوس، فهي إيمان بعض أفراد الشعب بدورهم في ضرورة الاجتهاد، والعمل على إصلاح الأمور، وتغيير الأوضاع، ومن هؤلاء (زاهد) و(عبيد) اللذان يحملان في هذا الظلام الدامس مشعل ضوء .

---

(١) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، لـ . محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص :٥٠) .

(٢) الملك هو الملك، لـ . سعد الله ونوس (ص: ٥٠ / ٥١) .

(٣) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ، لـ . محمد عبد الرحمن يونس وآخرين (ص: ٥١) .

سابعا: التصور العام لتأصيل الليالي:

تقدم لنا (الملك هو الملك) تصورا متكاملا للمفهوم الذي يتبناه البحث لهذا الاتجاه، بوصف أنها تجربة عربية حاولت مجتهدة بلورة كل المقومات لخلق حالة جديدة في التعامل مع التــــراث .

أول تلك المقومات يظهر في الغرض من استدعاء الحكاية الشعبية في المسرح، حيث عارض ونوس كل من نادى بأن يكون غرض هذا الاستدعاء هو (التأصيل لمسرح عربي الهوية)، فلم يخطر بباله ذات يوم مسألة تأصيل المسرح العربي عبر استلهام حكايات التراث، أو التاريخ، فذلك الأمر لايكفي في نظره، ويبرر ونوس ذلك بما فعله الرواد حين أخذوا عن الحكايات الشعبية، بينما لم يكن ذلك الجهد مؤصلا لمسرحنا العربي.

وبناء على وعيه بعدم قدرة الحكاية التراثية، أو التاريخ على التأصيل بمجرد حضورهما في المسرح العربي، ينبهنا ونوس إلى دورهما المسرحي الفاعل بقوله :

» ربما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث، يمكن أن يحقق لي فرصة لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرضها، بصورة أكثر عمقا، وصفاء، أي أنه ـ يقصد المتفرج ـ لا يأخذ بسيرورة الحكاية، لأنه يعرفها مسبقا، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبر العبرة المستخلصة منها . . « [1] .

وعلى ضوء استحضار الحكاية الشعبية لهذا الغرض، من الضرورة بمكان أن يستخدم الكاتب آليه خاصة لاستثمار طاقات تلك الحكاية، وأهم ما تؤسس عليه هذه الآلية البحث الدؤوب عن القول، والشكل المسرحي معا ، فالشكل في المسرح ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ« يفترض المضمون دائما، أوبتعبير أدق، الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ، بحيث أن كل تغيـــير في هذا الموقف ـ المضمون ـ لابد أن يستتبع تغيرا في الشكل« [2] .

---

(١) بيانات لمسرح عربي جديد، لـ . سعد الله ونوس (ص: ١١٩) .

(٢) المرجع السابق نفسه (ص: ٩٤)

إذن، لايكفي أبدا ـ في البحث عن مسرح متميز يساهم في تأسيسه التراث ـ اللجوء إلى قيمة التراث الشكلية، أو الموضوعية، لأن أحدهما ليس ضمانا لأي أصالة، في ظل غياب الآخر« فقد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله، وكيفية هذا القول، وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نفيد من تاريخنا، وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لامجرد تزيينات ملزوقة في العمل« [1] .

وحتى تكتمل أسس آلية التأصيل عبر الحكاية الشعبية، فلا مانع من إعادة صياغة تقنيات المسارح العالمية في مسرحنا العربي، لأن الإشكالية الحقيقية ليست في التأثر بتجارب الآخرين، إنما في الاستسلام، والانقياد لها دون وعي بها، أو فتح حوار معها .

والتأصيل لا يكون إلا بربط هذا التراث بإشكالية المجتمع العربي، وقضاياه، وبهموم إنسانه، على ألاّ يقدم المسرح وعيا جاهزا، بل يسعى إلى بناء هذا الوعي عبر عرض ماهو سلبي، أي أن نتعلم عبر السلب فنأخذ عيبا من العيوب ونضخمه، ونظهر عقابيله وآثاره، ونكون بذلك قدمنا أمثولة، أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة [2] .

ويتطلب التأصيل منا إشراك المتفرج، وجعله طرفا رئيسا في الحوار الدائر بين الممثلين، فهو وإن كان على دراية مسبقة بأحداث الحكاية التراثية يلزمه أيضا تأمل ردود فعله هو إزاء أحداثها ووقائعها، وأن يتأمل فيها واقعه، ومصيره، ويستنتج منها طرقا أخرى لحياة جديدة أكثر إشراقا وحضارة .

****

(١) المرجع السابق نفسه (ص: ١٢١) .

(٢) انظر: المرجع السابق نفسه (ص: ١٢٦) .

خاتمة البحث

خاتمة البحث

يخلص البحث من دراسته السابقة إلى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يتوقف عند كونه كتابا تراثيا عربيا، يشتمل على عدد من الحكايات، بل هو مادة درامية زاخرة بخصائص الفن الدرامي، وبتقنياته، وعلى الرغم من تعدد هذه الخصائص الدرامية، فقد أوجزها البحث في بابه الأول، وعلى النحو الآتي :

١ـ عنصر " الحكاية " كأحد عناصر الفن المسرحي، والذي عدّه النقاد عاموداً فقرياً يقوم عليه بناء المسرحية ككل، وعنصر الحكاية - كما هو معروف ـ هو العنصر الرئيس الذي يتشكل منه بناء كتاب الليالي، ومن هنا تكتسب حكايات الليالي قيمتها، وأهميتها في الحضور المسرحي •

٢ـ توصل البحث إلى خاصية درامية أخرى، أكسبت موضوعات الدراما المسرحية شمولية وجدّة، وهي العناصر الميثيولوجية التي حوتها الليالي ، فقد أكدّ البحث أهمية تلك العناصر في المجال الدرامي، كونها تضم تحت مظلتها الكثير والكثير من عناصر الدراما القابلة للحضور في عالم المسرح، وحددها البحث فيما يلي :

أ ـ موضوعاتها المتسمة بالجدّة والشمولية •

ب ـ طبيعة الصراع الدرامية في موضوعاتها كونها تقوم على " الفعل " والدراما ماهي إلا " فعل " أو محاكاة لفعل ما •

ج ـ اشتمالها على " الطقوس "، والدراما ماهي إلا حالة طقسية يشترك في صنعها الممثل والجمهور •

د ـ قدّمت الشخصيات المتعددة، التي أصبحت نماذج رئيسة، يعتمد عليها الفن المسرحي في رسم شخوصة، كنموذج البطل الممثل للخير، أو البطل الممثل للشر، أو البطل المساعد وهكذا •

هـ ـ هي صورة حية لرحابة الخيال وسعته، والخيال سمة يجب أن تكون من سمات الكاتب المسرحي •

و ـ قدّمـت الميثيولوجـيا للدراما رموزا عديدة فيما حوته من ثيمات، أو أشخاص، أو أحـداث، ممـا جعلها مستودعا فكريا للكاتب المسرحي، يضع فيه قضاياه، وقضايا عصره •

ز ـ مـن أهم التقنيات الدرامية التي قدّمتها ميثيولوجيا الليالي للمسرح العربي تقنية " التصـوير البصـري الدرامـي "، وقـد أفـاد مـنها الكاتـب المسرحي بما حشدته من تفاصيل وصفية، وإشارات صامتة، وإحالات، وتأويلات •

٣ ـ اقتربـت اللـيالي مـن الدرامـا في خاصية درامية لها أهمية قصوى في بناء حبكة العمل المسـرحي، وتـأثير مجـريات حياة البطل إليها، بما يحدث في حياته من " انقلابات " و " تحـولات " درامـية جديـرة بـإحداث أثـر بـالغ في نفس المتلقي، ولنا في أبطال الليالي العديـد مـن النماذج التي انقلبت حياتهم رأسا على عقب، إما في اتجاه السعادة، أو في اتجاه الشقاء •

ومما يـزيد هـذه الانقلابات قربا من الدراما، كونها لم تتخل عن شروطها الدرامية، الـتي أقـرّ بهـا نقـاد الدرامـا، بـل جـاءت بصـوتها المتكاملة، فوفرت للكاتب المسرحي الشروط التالية :

الشرط الأول : قانون الضرورة والاحتمال •

الشرط الثاني : عنصر التعرّف، أو الاكتشاف •

الشرط الثالث : قانون سرعة الانقلاب الدرامي •

٤ ـ سـاهمت تقنـية " تناسل الحكايات " المتوافرة في الليالي في فتح فضاء النص المسرحي العـربي ـ وبشـكل كـبير ـ عـلى العديـد مـن فضـاءات النصوص الأخرى كنصوص الميثيولوجـيا، والـتاريخ، والـتراث بشـتى ضـروبه، وجعلـته نصا قابلا للتحاور مع ما تقدمه الأجناس الأدبية الأخرى، هذا من حيث المضمون •

أما من حيث تأثيرها في شكل النص المسرحي، فقد أثبت البحث ذلك عبر ما قدمته النصوص المسرحية العربية من أشكال حاكت الظاهرة، ونسجت بُناها على شاكلتها[1] ٠

٥ ـ أثــرت التقــاليد الخاصـة الـتي اتبعها الرواي في الليالي تأثيرا بليغا على نصوص المسرح العربي ، وحضرت فيها حضورا قويا، فالراوي ـ من ناحية ـ يمثل ظاهرة تمثيلية فطرية عرفها العـرب منذ القدم، ومن ناحية ثانية هو أحد التقاليد المسرحية التي نشأ المسـرح العالمي مرتبطا بها، كما انه تقنية عبّرت عن بعض النظريات المسرحية الحديثة، كالمسرح الملحمي عند الغرب، ومسرح الحكواتي عند العرب ٠

ويؤكـد البحث أن الراوي كان أقرب ما يكون إلى الممثل المسرحي ، لأنه يستخدم ـ في الغالـب ـ أدوات الممـثل كالتشـخيص، والأداء الحـركي، ودقـة الوصـف، والتصوير، والتعبير بملامح الوجه حسبما يرويه من مواقف، وبهذا يكتسب الراوي طاقته الدرامية اللامحـدودة، والتي يرى البحث أنها ـ على الرغم من ظهورها الكبير في المسرح العربي ـ لم تستغـل بكامل قوتها، وطاقتها الدراميتين ٠

٦ ـ وكمـا أثبت البحث اشتمال الليالي على الخصائص الدرامية المتعددة، فقد أثبت أيضا اشـتمالها على مخزون موضوعي وافر، أفسح مجالا للكاتب المسرحي لالتقاط ثيماته المسرحية منه، وضخ نصوصه من معينه ٠

وقد جعل البحث " جدلية الصراع الدائم بين الخير والشر " إطارا عاما تندرج تحته صراعات درامية متنوعة، هي :

أ ـ الصراع بين السلطة والشعب ٠

ب ـ الصراع بين الأغنياء والفقراء ٠

ج ـ الصراع بين الإنسان ونفسه ٠

د ـ الصراع بين الرجل والمرأة ٠

---

[1] انظـر: مسـرحية (سـليمان الحكـيم) لــ ٠ ـفيق الحكيم ، ومسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) لـ ٠ آلفريد فرج ، ومسرحية (حكاية الحكايات) لــ ع ٠ آل شلبي ٠٠ إلخ ٠

٧ ـ قدّمت الليالي صورا متعددة " للبطولة الشعبية "، والتي عدّها البحث خاصية موضوعية مهمة، أفاد كاتبنا المسرحي منها، بالاتكاء على الشهرة الواسعة لأصحاب هذه البطولات، في المجتمع العربي خاصة، وكونهم أصبحوا رموزا في نظر الناس لإقامة العدل، وشغلوا أنفسهم بقضايا تهم الناس، كقضية المساواة في توزيع الثروة بين الأغنياء والفقراء، ونصر المظلوم، ومساعدة المستغيث ٠

تلك هي النتائج التي توصّل إليها البحث عبر بابه النظري، أما النتائج التي توصل إليها عبر بابه الثاني، بإجراء دراسة تطبيقية على ثلاثة نصوص مسرحية عربية، فهي على النحو الآتي :

١ـ لم يتخلَ المسرح العربي عن الليالي كمصدر تراثي غني، منذ بداياته الأولى إلى وقتنا الحاضر، ونظرا لاستمرارية حضور الليالي فقد تنوعت الرؤى، وتعددت الاتجاهات الفنية في استثمار هذا الحضور، إلا ان البحث توصل إلى اتجاهات ثلاثة تندرج تحت أحدها كل مسرحية عربية استحضرت الليالي، وأفادت من طاقاتها، والاتجاهات الثلاثة هي :

أ ـ اتجاه مسرحة الليالي ٠

ب ـ اتجاه توظيف الليالي ٠

ج ـ اتجاه تأصيل الليالي ٠

ويكمن الفارق بين الاتجاهات الثلاثة ـ حسبما يرى البحث ـ في قدرة الكاتب على نقل عناصر الحكاية إلى عالم المسرح، ويحدد البحث العناصر الرئيسة في ثلاثة هي (الحكاية) و (المضمون) و(الشكل)، ففي اتجاه المسرحة يفسح الكاتب المجال لهيمنة عنصر الحكاية، ويركز كل التركيز على نقل أحداثها إلى عالم المسرح، بل وبأمانة شديدة، بينما يسعى اتجاه التوظيف إلى خلق تصور جديد عبر ما يستقيه من الحكاية، ويجتهد كثيرا في تفجير دلالاته الجديدة عبر ما تقدمه له الحكاية الأصل، مما يعطي لعنصر المضمون سيادته في هذا الاتجاه، ومما يؤكد ذلك حرص الكاتب في اتجاه التوظيف على أخذ الحكاية إلى

مضـامين فلسـفية تغطـي كـل جوانـب العمـل المسرحي، وأحداثه ، ومع ذلك نجد هذا الاتجـاه يـبذل جهـده في طـريق تجديـد الشـكل، ولكـن لا يوازي الجهد المبذول من أجل مضمون نصه الفكري •

أمـا الاتجـاه الثالث، وهو التأصيل، فيعطي اهتمامه الكبير للعناصر الثلاثة، فيجعل مـن الحكايـة منطلقا لمضمون جديد، ويحرص أشد الحرص على ما يقدمه من فكر يحاكي واقعه ، وقضايا عصره، كما يحفل بخلق شكله المسرحي الخاص، والجديد، ويحاول الموازنة بين مضمون المسرحية وشكلها، على ألاّ تطغى سيادة أحدهما على الآخر •

٢ ـ لاَحـظ البحـث أن جميع الحكايات التي مسرحت، أو وظفت، أو أصّلت الليالي •• وكـذا المسرحيات التي اتخذها البحث كنماذج للتطبيق، اعتمدت على " الإيهام " و " اللعـبة " وهـذا يعـني أن العنصـر المسـرحي ـ تقنية اللعبة ـ عنصر كامن في الحكايات الأصلية، وأن الليالي هي التي ألهمت المؤلفين المعاصرين مثل هذه التقنية •

٣ ـ يؤكـد البحـث قـدرة حكايـات اللـيالي عـلى التـناغم مع توجهات المسرح الحديث، ومدارسـه المخـتلفة، وقدرتهـا عـلى استقبال تقنيات المسرح قديمها وحديثها، كما أنها قادرة على التعبير عن تجارب التجريب المسرحي •

بإعداد البحث لقائمة تضم المسرحيات العربية التي أفادت من الليالي، فقد انتهى إلى قـوة رفـد اللـيالي للمسـرحيين ، وإلى دورهـا الكـبير في مسيرة المسرح العربي، ولهذا فهو يوصي بما يلي :

أ ـ أن تكـون هـناك دراسـات إحصـائية مختصـة بحصـر هذه المسرحيات، على امتداد الوطن العربي •

ب ـ عـلى الـرغم مـن قـوة حضور الليالي في المسرح العربي ، فقد تنبّه البحث لغفلة الكـتاب المسـرحيين العـرب عـن بعـض العناصر الدرامية والموضوعية الصالحة للاسـتثمار المسـرحي، ولـذا يوصي البحث هؤلاء الكتاب بالتعمق في دراسة هذه الطاقات، والكشف عمّا غيّب منها مسرحيا •

ج ـ يوصي البحث بضرورة التعمق في دراسة راوي الليالي في ظل تلك الكثافة التي وقف عليها البحث في حضور تقاليده، وتنوع أشكاله في مسرحنا العربي ٠

د ـ نظرا للتأثير الكبير ـ الذي تركته الليالي ـ في مسرح الطفل العربي، فالبحث يوصي بأهمية التفات الباحثين إلى ذلك الأمر، والقيام بإعداد البحوث العلمية في هذا الإطار ٠

هـ ـ وأخيرا يوصي البحث الكاتب المسرحي بعدم التعاطي مع الليالي، بالمفهوم القائم على تبجيل التراث، والاستسلام لهيمنته، إنما عليه إخضاعها لرؤاه، واستثمارها لخدمة قضايا عصره، ومستقبله ٠

****

ملاحق البحث

ملحق المسرحيات العربية التي أفادت من حكايات الليالي

ملحق المسرحيات العربية
التي أفادت من الليالي

م	اسم المسرحية	اسم المؤلف	موطنه	تاريخ النشر	تاريخ العرض	اسم الحكاية في الليالي
١	أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد	مارون النقاش	لبنان	—	١٨٤٩م	حكاية أبي الحسن الخليع أوالنائم واليقظان
٢	هارون الرشيد مع قوت القلوب	أحمد أبو خليل القباني	سوريا	—	١٨٨٤م	حكاية الأمير غانم بن أيوب مع قوت القلوب
٣	أنس الجليس أو هارون الرشيد مع أنس الجليس	أحمد أبو خليل القباني	سوريا	—	١٨٨٤م	حكاية الوزيرين التي جاء فيها ذكر الجارية أنس الجليس
٤	الأمير محمود نجل شاه العجم	أحمد أبو خليل القباني	سوريا	—	١٨٨٤م	(لقد استوحى القباني موضوعا شائعا في الليالي ومداره الفتى الذي يعشق فتاة دون أن يراها، بل يحبها لأنه اعجب بصورتها التي وقعت في يديه عن طريق الصدفة ويهيم على وجهه باحثا عن صاحبة تلك الصورة التي خلبت لبه ٠٠) انظر: المسرحي في الادب العربي الحديث، لـ ٠ محمد يوسف نجم/ مرجع سابق / ص ٣٥

٥	هـارون الرشـيد مـع قـوت القلوب وخليفة الصياد أو غرام القلوب	محمود واصف	مصر	—	١٨٨٥م	حكايـة الأمـير غـانم بـن أيوب مع قوت القلوب
٦	حسن العواقب	إسماعيل عاصم	مصر	—	١٨٩١م	———
٧	دليلة المحتالة	فرقة قرداحي	مصر	—	١٨٩٣م	حكاية دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة
٨	ملك الجن والعفاريت	———	مصر	———	١٩٠١م	———
٩	خطف قطاع الطريق	———	مصر	———	١٩٠١م	———
١٠	شهرزاد	عزيز عيد	مصر	———	١٩٢١م	حكايـة الملـك شـهريار وشهرزاد
١١	ألف ليلة وليلة	———	مصر	———	١٩٢٢م	المناخ العـام لألـف لـيلة وليلة
١٢	معروف الإسكافي	———	مصر	———	١٩٢٣م	حكاية معروف الإسكافي
١٣	لو كنت ملكا	نجيب الريحاني	مصر	———	١٩٢٤م	حكاية أبي الحسن الخليع أو النائم واليقظان
١٤	الشاطر حسن	———	مصر	———	١٩٢٤م	حكايةحسـن الصـائغ البصري
١٥	طاقية الاخفاء	حسن سعودي	مصر	———	١٩٢٤م	حـول طاقية الإخفاء التي وردت في حكايـة الحسـن البصري
١٦	قمر الزمان	———	مصر	———	١٩٢٥م	حكايــة قمرالــزمان وحبيبته الورد في الأكمام
١٧	بنت الشبندر	———	مصر	———	١٩٢٦م	———
١٨	لص بغداد	———	مصر	———	١٩٢٧م	———
١٩	شهرزاد	توفيق الحكيم	مصر	١٩٣٤م	———	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٠	شهرزاد	بيرم التونسي	مصر	———	١٩٤٠م	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد

٢١	سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	مصر	١٩٤٣م	——	حكاية الصياد مع العفريت
٢٢	رواية كتاب ألف ليلة وليلة	يوحنا الحلو	——	——	١٩٤٥م	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٣	ألف ليلة وليلتان	توفيق الحكيم	مصر	——	١٩٤٨م	المناخ العام لألف ليلة وليلة
٢٤	ليلة من الف ليلة	بيرم التونسي	مصر	——	١٩٤٩م	——
٢٥	توبة شهرزاد	أديب مروة	لبنان	١٩٥١م	——	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٦	سر شهرزاد	علي أحمد باكثير	مصر	——	١٩٥٣م	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٧	شهريار	عزيز أباظه ومحمود شعبان	مصر	١٩٥٥م	——	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٨	من شهرزاد (فصل مسرحي في كتاب (قصر شهرزاد المسحور) لطه حسين وتوفيق الحكيم	توفيق الحكيم	مصر	١٩٥٧م	——	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٢٩	سر شهرزاد	نجوى قعوار فرح	فلسطين	١٩٥٨م	——	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٣٠	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مصر	١٩٦٠م	——	(لم يأخذ توفيق الحكيم حكاية محددة من الليالي ولكنه وظف بشكل جمالي الرهان على موعد الفجر لميلاد يوم جديد فيه موت وازهاق لروح، وسعادة لروح أخرى من خلال شخصيتي المحكوم عليه

						بـالاعدام والجـلاد) انظر: الدراما الاشتراكية كمال عـيد/ الهيئة القومية للبحث العلمي ـ القاهرة / ط١/ ١٩٨٣م/ ص ٢٠٨ ٠
٣١	الشاطر حسن	نجيب الريحاني	مصر	ـــ	١٩٦٢م	حكايـة حسـن الصـائغ البصري
٣٢	شمس النهار	توفيق الحكيم	مصر	١٩٦٤م	ـــ	حكاية علي بن بكار مع شمس النهار
٣٣	حلاق بغداد	الفريد فرج	مصر	ـــ	١٩٦٤م	حكايـة مـزين بغـداد وشخصيات أخـرى مـن الليالي ٠
٣٤	اتفرج ياسلام	رشاد رشدي	مصر	ـــ	١٩٦٥م	(أفـاد مـن حكاية الجارية التي تصنع المناديل لسيدها)
٣٥	بقبق الكسلان	الفريد فرج	مصر	ـــ	١٩٦٥	حكايـة الاخ الثالـث (بقبق) لمزين بغداد
٣٦	شهريار	عمر النص	ـــ	١٩٦٦م	ـــ	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٣٧	حبظلم بظاظا	فاروق خورشيد	مصر	١٩٦٦م	ـــ	اسـتخدم العديـد مـن شخصيات الليالي مثل (علـي الزيـبق، وأحمـد شـومان، وأحمـد الدنـف، وعلاء الدين)
٣٨	علـي جناح التبريزي وتابعه قفة	الفريد فرج	مصر	ـــ	١٩٦٨م	١ـ حكايـة معـروف الاسكافي ٢ـ حكاية المائدة الوهمية ٠ ٣ـ حكايـة الجـراب والكردي ٠

٣٩	الموت والقضية	عادل كاظم	العراق	١٩٦٨م	ـــ	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٤٠	جراب الكردي	سليم خوري	لبنان	١٩٧٠م	ـــ	حكاية الجراب والكردي
٤١	سندباد	شوقي خميس	مصر	١٩٧٢م	ـــ	حكاية السندباد البحري
٤٢	شهرزاد	احمد سويلم	مصر	ـــ	ـــ	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٤٣	الأميرة تنتظر	صلاح عبد الصبور	مصر	١٩٧٣م	ـــ	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٤٤	بغداد الازل بين الجد والهزل	قاسم محمد	العراق	ـــ	١٩٧٣م	المناخ العام لألف ليلة وليلة
٤٥	علاء الدين والسيف المسحور	محمد الطيب	سوريا	ـــ	١٩٧٥م	حكاية علاء الدين ابي الشامات
٤٦	السؤال	محيي الدين حميد زنكنه	العراق	١٩٧٦م	ـــ	حكاية الطبيب صفوان وما جرى له من العجيب والغريب
٤٧	شهرزاد	رشاد رشدي	مصر	١٩٧٦م	ـــ	١ ـ حكاية الملك شهريار مع شهرزاد ٢ـ حكاية قمر الزمان وحبيبته الورد في الاكمام
٤٨	الثالث	حسن يعقوب العلي	الكويت	ـــ	١٩٧٦م	النائم واليقظان
٤٩	كان ياما كان	قاسم محمد	العراق	ـــ	١٩٧٧م	حكاية بدر البدور
٥٠	الملك هو الملك	سعد الله ونوس	سوريا	ـــ	١٩٧٧م	حكاية ابي الحسن الخليع أو النائم واليقظان

٥١	السندباد	محفوظ عبد الرحمن	مصر	ـــــ	١٩٧٨م	حكاية السندباد البحري
٥٢	عريس بنت السلطان	محفوظ عبد الرحمن	مصر	ـــــ	١٩٧٨م	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٥٣	شهريار	احمد سويلم	مصر	ـــــ	١٩٨٠	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٥٤	السندباد والساحر	حسن ناجي	الاردن	ـــــ	١٩٨١م	حكاية السندباد البحري
٥٥	كوميديا السندباد	رياض عصمت	سوريا	١٩٨١م	ـــــ	حكاية السندباد البحري
٥٦	انيس الجليس	عبد الفتاح قلعه جي	سوريا	١٩٨١م	ـــــ	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٥٧	حكاية الحكايات	ع. ال . شلبي	سوريا	١٩٨٢م	ـــــ	حكاية الملك شهريار وشهرزاد
٥٨	خروف نيام نيام	احمد الرجيب	الكويت	١٩٨٢م	ـــــ	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٥٩	رحلة السندباد	سمير العيادي	تونس	ـــــ	١٩٨٢م	شخصية السندباد البحري
٦٠	انا والعفريت	محسن محمد	الامارات العربية المتحدة	ـــــ	١٩٨٢م	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٦١	الشاطر حسن	السيد الحافظ	مصر	ـــــ	١٩٨٤م	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٦١	رحلة حرحش	نادر عمران	الاردن	ـــــ	١٩٨٥م	حكاية الملك شهريار وشهرزاد
٦٢	فرجة الف حكاية وحكاية	وليد سيف	الاردن	ـــــ	١٩٨٥م	المناخ العام لالف ليلة وليلة

٦٣	الشاطر حسن	فؤاد حداد ومتولي عبد اللطيف	مصر	ـــــ	١٩٨٦	حكاية حسن الصائغ البصري
٦٤	الحكمة والسيف	سميحة غالب	مصر	ـــــ	١٩٨٦م	المناخ العام لالف ليلة وليلة، وثيمة الامير التي تطلب زوجا بمواصفات خاصة) انظر فؤاد دواره / المسرح المصري / الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة / ١٩٨٧م/ ص ١٣٧ ٠
٦٥	شهرزاد الحلم والواقع	احمد جمعه	البحرين	١٩٨٧م	ـــــ	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٦٦	رسائل قاضي اشبيليه	الفريد فرج	مصر	١٩٨٧م	ـــــ	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٦٧	حكاية لم تروها شهرزاد	عبد الرحمن الصالح	الامارات العربية المتحدة	ـــــ	١٩٨٨م	حكاية الملك شهريار وشهرزاد
٦٨	الف رحلة ورحلة	فلاح شاكر	العراق	ـــــ	١٩٨٨م	حكاية السندباد البحري
٦٩	حكايا الملوك	ممدوح عدوان	سوريا	١٩٨٩م	ـــــ	وظف عدداً من شخصيات الليالي كشهريار ومسرور
٧٠	الليلة الثانية بعد الالف	سليمان الخزامي	الكويت	ـــــ	١٩٩٨م	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٧١	محاكمة شهرزاد	عزت الامير	مصر	ـــــ	١٩٩٤م	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد وبعض الشخصيات مثل ابي قير وابي صير وبدر البدور

٧٢	شـــهرزاد في اللـــيلة الاولى / الثانية بعد الالف	داود سليمان العبيدي	السعودية	٢٠٠٠م	ــــــ	حكايـة الملـك شهريار مع شهرزاد
٧٣	سوق الشطار	مختار العزبي	مصر	ــــــ	٢٠٠٠م	حكايـة الملـك شهريار مع شهرزاد
٧٤	الرشيد والامير غانم	نجيب حداد	مصر	ــــــ	ــــــ	حكايـة غـانم بن ايوب مع قوت القلوب
٧٥	علي الزيبق	يسري الجندي	مصر	ــــــ	ــــــ	حكايـة علـي زيـبق المصري
٧٦	سهرة ضاحكة لقتل السندباد	سمير عبد الباقي	مصر	ــــــ	ــــــ	حكاية السندباد البحري
٧٧	ليالي شهريار	رياض عصمت	سوريا	ــــــ	ــــــ	حكايـة الملـك شهريار مع شهرزاد
٧٨	الليلة الثانية بعد الالف	فاطمة قنديل	مصر	ــــــ	ــــــ	حكايـة الملـك شهريار مع شهرزاد
٧٩	معروف الاسكافي	محمد محمد	مصر	ــــــ	ــــــ	حكايـــة معــروف الاسكافي
٨٠	رحلة السندباد الثامنه	خلدون ساطع الحصري	ــــــ	ــــــ	ــــــ	حكايـــة الســندباد البحري
٨١	بدر البدور	ــــــ	مصر	ــــــ	ــــــ	حكاية بدر البدور
٨٢	معروف الاسكافي	محمود شعبان	مصر	ــــــ	ــــــ	حكايـــة معــروف الاسكافي
٨٣	جمهورية الشاطر حسن	انطون غندور	لبنان	ــــــ	ــــــ	حكاية حسن الصائغ البصري
٨٤	الف ليلة	حامد السيد	مصر	ــــــ	ــــــ	المناخ العام لالف ليلة وليلة
٨٥	شمس وقمر	توفيق الحكيم	مصر	ــــــ	ــــــ	حكاية مدينة النحاس

٨٦	سهرة مع أبي خليل القباني	سعد الله ونوس	سوريا	ــــ	ــــ	حكاية غانم بن ايوب وبعض شخصيات الليالي
٨٧	مصرع شهرزاد	عدنان الذهبي	مصر	ــــ	ــــ	حكاية الملك شهريار مع شهرزاد
٨٨	عطيل الخيل والبارود	عبد الكريم برشيد	المغرب	ــــ	ــــ	ــــــ
٨٩	مدينة النحاس	روبيرتوما	ــــ	ــــ	ــــ	حكاية مدينة النحاس

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية والمعربة

أولا : المصادر والمعاجم ودوائر المعارف:

- أرزة لبنان، لـ • مارون نقاش، وزارة الثقافة ـ القاهرة، ١٩٩٦م
- ألف ليلة وليلة ، طبعة دار العودة ـ بيروت •
- ألــف ليلة وليلة ، طبعة دار الفكر العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧م•
- ألــف ليلة وليلة ، طبعة دار ومكتبة الهلال ـ بيروت، ١٩٩٧م•
- حكاية الحكــايات، لـ • ع• آل شلبي، إتحاد الكتاب العــرب ـ دمشق، ١٩٨٢م •
- السؤال، لـ • محيي الدين حميد، وزارة الاعلام ـ العراق، ١٩٧٦م
- سر شهرزاد، لـ • علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، د•ت •
- علـي جـناح التـبريزي وتابعـه قفـة، لـ • ألفريد فرج، الجزء ١٢، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة، ١٩٦٨م •
- فلح وسلاطين (ثلاث مسرحيات شعبية : سعدون، الليلة فنطزية، الفاتحة للسلطان)، لـ • سمير عبد الباقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٨م •
- فن الشعـر، لـ • أرسطو طاليس، ترجمة عبدالرحـمن بدوي، ط٢، ١٩٧٣م •
- قـاموس المســرح (مختارات من قاموس المسرح العالمي)، لـ • جون غاسنر وآخرين، ترجمة مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ١٩٨٢م •
- لا تنظر من ثقب الباب، لـ • فرحان بلبل، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٧٨ م •
- لســان العــرب، لـ• ابن منظور، دار صادر ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧م
- مؤلفـات ألفـريد فـرج، الجزء الأول، لـ • ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٨م •

- مؤلفـات ألفـريد فرج، الجزء الثالث، لـ ٠ ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٩م ٠
- محاكمة شهرزاد، لـ ٠ عزّت الأمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٥م٠
- مسرحية(الملك هوالملك)، لـ ٠سعد الله ونوس، دار الآداب ـ بيروت، ط٤، ١٩٨٣م٠
- معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ـ١٩٧٥م)، لـ ٠ يوسف أسعد داغر، وزارة الثقافة والفنون ـ العراق، ١٩٧٨م ٠
- معجـم المصـطلحات الدرامـية والمسـرحية، لـ ٠ إبراهيم حماده، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٥م ٠
- معجـم المصـطلحات اللغويـة والأدبـية، لـ ٠ علـية عـزت عـياد، دار المريخ للنشر ـ الرياض، ١٩٨٤م ٠
- مـن مصـطلحات معجـم الـنقد الأدبـي المعاصـر، لـ ٠ خليل موسى وإبراهيم كايد، دمشق،٢٠٠٠م ٠
- المنجد، منشورات المكتبة الشرقية ـ بيروت، ط٢، ١٩٩٧ م٠
- الموت والقضية، لـ ٠ عادل كاظم، دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ١٩٧٠م٠
- الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ـ بيروت، ١٩٨٨م ٠
- موسـوعة علم الانسان، لـ ٠ سيمور سميث شارلوت، ترجمة مجموعة من اساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة ـ القاهرة، د٠ت ٠
- ميثولوجـيا وأسـاطير الشعوب القديمه، لـ ٠ حسن نعمه، دار الفكر اللبناني ـ بيروت، ١٩٩٤م ٠

ثانيا :المراجع العربية والمعربة :

- أثـر الـتراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر (١٩١٤ـ ١٩٥٢م) / فائق مصطفى أحمد / العراق ٠
- أثـر الـتراث العـربي في المسـرح المعاصـر، لـ ٠ سيد علي إسماعيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة، ٢٠٠٠م ٠
- أدب الحكايـة الشـعبية، لــ ٠ غراء حسين مهنا، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧م ٠
- أدب الكـالا ٠٠ أدب النار (دراسة في الادب والفن والجنس في العالم القديم)، لـ ٠ خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ٢٠٠١م ٠
- الأدب والأسـطوره، لــ ٠ هيرمان نورثروب فراي، ترجمة عبد الحميد ابراهيم شيحه، مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة، د٠ت ٠
- أسـاطير الـتوراة الكـبرى وتـراث الشـرق الأدنى القديم، لـ ٠ كارم محمود عزيز، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ـ دمشق، ط١، ١٩٩٩م ٠
- الأساطير والمعتقدات العربية في الاسلام، لـ ٠ ميخائيل مسعود، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط١، ١٩٩٤م ٠
- اسـتدعاء الشخصـيات التراثـية في الشـعر العـربي المعاصـر، لــ ٠ علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ـ طرابلس، ط١، ١٩٧٨م ٠
- الاسـتهلال في الـبدايات في الـنص الأدبـي، لــ ٠ ياسين النصير، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٣م ٠

- الأسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم، لـ ٠ كارم محمود عزيز، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠١م
- الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية)، لـ ٠ فراس السواح، دار علاء الدين ـ دمشق، ط٢، ٢٠٠١م ٠
- أشكال التعبير الشعبي في الدراما العربية، لـ ٠ عصام الدين أبو العلا، بحوث ملتقى القاهرة لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة ـ القاهرة، ١٩٩٤م ٠
- آفاق تطويع التراث العربي للمسرح (دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي)، لـ ٠ فاروق أوهان، وزارة الاعلام والثقافة ـ أبوظبي، ط١، ١٩٩٩م ٠
- ألف عام وعام على المسرح العربي، تمارا بوتيتيسفا الكساندروفنا، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي ـ بيروت، ط١، ١٩٨١م ٠
- ألف ليلة وليلة (دراسة وتحليل)، لـ ٠ ليتمان، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، ط١، ١٩٨٢م ٠
- ألف ليلة وليلة، لـ ٠ سهير القلماوي، دار المعارف ـ مصر، ١٩٦٦م ٠
- الأنا ٠ الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي)، لـ ٠ صالح سعد، عالم المعرفة ـ الكويت، أكتوبر، ٢٠٠١م ٠
- أولية النص ، لـ ٠ طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ ط١، ١٩٩٩م ٠
- البطل في الاساطير، لـ ٠ شكري عيّاد، دار المعرفة ـ القاهرة، ط٢، ١٩٧١م ٠
- بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م ٠
- بيان شهرزاد (التشكلات النوعية لصور الليالي)، لـ ٠ شرف الدين ماجد ولين، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ٢٠٠١م ٠

- بـيانات لمسرح عربي جديد، لـ ٠ سعد الله ونوس، دار الفكر الجديد ـ بيروت، ط١، ١٩٨٨م ٠
- تأثيرألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى، لـ ٠ محمد عبد الرحمن يونس وآخرين، دار الكنوز الأدبية ـ بيروت، ط١، ١٩٩٥م ٠
- تـاريخ دراسـة الدرامـا (نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس)، لـ ٠ أ ٠ أنيكست، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠٠٠م ٠
- التحلـيل النفسـي لـلحكايات الشـعبية، لــ ٠ بـرونو بتلهايم، ترجمة طلال حربق، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت، ١٩٨٥م ٠
- الـتراث الشـعبي في المسـرح المصري الحديث، لـ ٠ كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٣م ٠
- الـتراث القصصـي في الأدب العربي (مقاربات سوســـيو ـ سردية)، المجلد الأول، لـ ٠ محمد رجب النجار، ذات السلاسل ـ الكــويت، ط١، ١٩٩٥م ٠
- تراثـنا العـربي في الأدب المسـرحي الحديـث، لــ ٠ إبراهـيم درديـري، عمـادة شئون المكتبات بجامعة الرياض ـ الرياض، ط١، ١٩٨٠ م ٠
- تشـريح الدرامـا، لـ ٠ مارتن أسلن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات مكتبة النهضة ـ بغداد، ط٢، ١٩٨٤م ٠
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، لـ٠ يمنى العيد، دار الفارابي ـ بيروت، ط٢، ١٩٩٩م ٠
- تقنـيات السـرد في الـنظرية والتطبـيق، لـ ٠ آمنه يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع ـ دمشق، ط١، ١٩٩٧ ٠
- توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، لـ ٠ أحمد صقر، مركز الاسكندرية للكتاب ـ الاسكندرية، ١٩٩٨م ٠

- توظيف التراث في المسرح (دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس)، لـ • علي حسين المخلف، الاوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ـ دمشق، ط١، ٢٠٠٠م•
- الثابت والمتغير (دراسات في المسرح والتراث الشعبي)، لـ • حسن عطيه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٠م •
- الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، لـ • محمد عبد الرحمن يونس، الانتشار العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٨ م •
- حديث السندباد القديم، لـ • حسين فوزي، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، ١٩٧٧م •
- حضور التراث في النص المسرحي في الكويت (الاوهام والتناقضات) (دراسة)، للدكتور • إبراهيم عبد الله غلوم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ٢٠٠٠م •
- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، لـ • محمد رجب النجار، ذات السلاسل ـ الكويت، ط٢، ١٩٨٩م •
- الحكاية الشعبية، لـ • عبد الحميد يونس، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، د•ت •
- الحياة في الدراما، لـ • إريك بنتلي، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط٣، ١٩٨٢ م •
- حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، لـ • أبو الحسن عبد الحميد سلام، مركز الاسكندرية للكتاب ـ الاسكندرية، ط٢، ١٩٩٣م •
- الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي ، للدكتور • إبراهيم عبد الله غلوم، منشورات المجمع الثقافي ـ ابو ظبي، ط١، ١٩٩٧م •
- دراسات في أدبناء الحديث، لـ • لويس عوض، دار المعرفة ـ القاهرة، ١٩٦١م •
- دراسات في المسرح العربي المعاصر، لـ • الرشيد بوشعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق، ط١، ١٩٩٧ م •

- الدرامـا الاشـتراكية (دراسـة لانبـثاقها وتطورهـا في مصـر)، لـ ٠ كمال عيد، الهيئة القومية للبحث العلمي ـ طرابلس، ١٩٨٣م ٠
- دلـيل الـناقد الأدبـي ، لــ ٠ مـيجان الـرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م ٠
- الراوي والنص القصصي، لـ ٠ عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات ـ القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م ٠
- السرد والمسرح، ترجمة أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، ٢٠٠٠م ٠
- السـردية العربـية (بحـث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، لـ ٠ عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٢م ٠
- سـعد الله ونـوس في المسـرح العـربي الحديث، لـ ٠ أحمد جاسم الحسين، دار الكنوز الأدبية ـ بيروت، ط١، ١٩٩٩م ٠
- سعد الله ونوس والمسرح، لـ ٠ عبد الرحمن ياغي، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق، ط١، ١٩٩٨م ٠
- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، لـ ٠ عصام بهي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٦م ٠
- الطفـل العـربي والادب الشـعبي، لــ ٠ عـبد التواب يوسف، الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٢م ٠
- علم المسرحية، لـ ٠ الأردس نيكول، مكتبة الآداب ـ الكويت، د٠ت
- عـودة إلى خطـاب الحكايـة، لــ٠ جـيرار جانيـت، تـرجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ٢٠٠٠م ٠
- العـين والابـره (دراسـة في ألـف لـيلة ولـيلة)، لـ ٠ عبد الفتاح كيليطو، نشر الفنك للترجمة العربية ـ الدار البيضاء، ١٩٩٦م ٠

- غواية المتخيل المسرحي، لـ ٠ عواد علي، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧ م ٠
- فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، لـ ٠ حسين علي هارف، دار الكندي للنشر والتوزيع ـ الاردن، ط١، د٠ت ٠
- فن العرض المسرحي ، لـ ٠ نبيل راغب، مكتبة لبنان ناشرون ـ ط١، ١٩٩٦م ٠
- فن كتابة السيرة الشعبية، لـ ٠ فاروق خورشيد ومحمود الذهني، منشورات اقرأ ـ بيروت، ط٢، ١٩٨٠م ٠
- في ذاكرة المسرح العربي، لـ ٠ فائق مصطفى، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١، ١٩٩٠م ٠
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، لـ ٠ عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ـ الكويت، ديسمبر، ١٩٩٨م ٠
- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، لـ ٠ نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب ـ القاهرة، د٠ت ٠
- لغة المسرح عند الفريد فرج، لـ ٠ نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٦م ٠
- مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ ٠ محسن جاسم الموسوي، مركز النشر الجامعي ـ تونس، ٢٠٠٠م ٠
- المساحة المختفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، لـ ٠ ياسين النصير، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٥م ٠
- المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧ ـ ١٩٩٠م، لـ ٠ غسان غنيم، منشورات علاء الدين ـ دمشق، ط١، ١٩٩٦م ٠
- المسرح الحكي (تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي)، لـ ٠ محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة، ٢٠٠٠م ٠

- المسرح المصري، لـ ٠ فؤاد دواره، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٧ م ٠
- المسـرح بـين الفن والفكر، لـ ٠ نهاد صليحه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٦م ٠
- المسرحية العربية الحديثة والتراث، لـ ٠ إبراهيم السعافين، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١، ١٩٩٠م ٠
- المسرحية العربية في الادب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل) لـ ٠ خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٩٧م ٠
- المسـرحية في الادب العـربي الحديـث (١٨٤٧ـ ١٩١٤)، لـ ٠ محمد يوسف نجم، دار صادر ـ بيروت، ١٩٩٩م ٠
- معمار النص المسرحي ، لـ ٠ أبو الحسن عبد الحميد سلام، مركز الاسكندرية للكتاب ـ الاسكندرية، ١٩٩٩م ٠
- الملامـح السياسية في حكايـات ألف ليلة وليلة، لـ ٠ أحمد محمد الشحاذ، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ط٢، ١٩٨٦م ٠
- المـنهج الأسـطوري في تفسـير الشـعر الجاهلي، لـ٠ عبدالفتاح محمد أحمد، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧ م ٠
- الموروث الشعبي، لـ ٠ فاروق خورشيد، دار الشروق ـ بيروت، ط١، ١٩٩٢م ٠
- ميليـت ،: فـن المسرحية، لـ ٠ فرد ٠ب ميليت وجيرالد بنتلي، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة ـ بيروت، ١٩٨٦م ٠
- الـنص المسرحي، لـ ٠ شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١م ٠
- نظـرة في أدبـنا الشـعبي، لــ ٠ ألفـة الأدلـبي، الشـاري للنشر والتوزيع ـ دمشق، ط٢، ١٩٩٢م ٠

- نظرية الدراما الاغريقية، لـ ٠ محمد حمدي إبراهيم، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، ط١ ، ١٩٩٤ م ٠
- نظـرية الدراما من أرسطوإلى الآن، لـ ٠ رشاد رشدي، مركز الشارقة للإبداع الفكري ـ الشارقة، د٠ت ٠
- النقد الأدبي عند الاغريق والرومان، لـ ٠ عبد المعطي شعرواي، مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة، ١٩٩٩م ٠
- ثالثا : الدرويات :
-
- البنـية والدلالـة في ألـف لـيلة ولـيلة، مجلة فصول، لـ ٠ فريال جبوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٢، ع٤، شتاء ١٩٩٤م ٠
- التحلـيل النفسـي وألـف لـيلة وليلة، مجلة فصول، لـ ٠ فرج أحمد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٢، ع ٤، شتاء ١٩٩٤م ٠
- توالد السرد في ألف ليلة، مجلة فصول، لـ ٠ بافل سيليفيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م ٠
- توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، لـ ٠ عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١، ع١، اكتوبر ١٩٨٠م ٠
- توظـيف الـتراث واشـكالية التأصيل في المسرح العربي / مجلة عالم الفكر / الكويت / مجلد ٧/ سنة ١٩٨٧م ٠
- جـدل البنـية السردية، مجلة فصول، لـ ٠ صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، مج ١٣، ع٢، صيف ١٩٩٤ م
- حكايـة قمـر الزمان ابن الملك شهرمان، مجلة فصول، لـ ٠ منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م ٠

- فعل الحكي في الليالي، مجلة فصول، لـ ٠ حازم شحاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م ٠
- فوضـى الجنس، التحرر، الخضوع، مجلة فصول، لـ ٠ سمر عطار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٢، ع٤، شتاء ١٩٩٤م ٠
- اللـيالي وحكايـات الأمـير، مجلـة فصـول، لـ ٠ حسـين حمـوده، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٣، ع ٢، صيف ١٩٩٤م ٠
- المسـرح العـربي المعاصـر مـا بـين التراث والحداثه، مجلة فصول، لـ ٠رأفت الدويري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مج ١٤، ع ١، ربيع ١٩٩٥م ٠
- ميثولوجيا الجسد في الطقس المسرحي، جريدة البيان، لـ ٠ فاضل سوداني، دار البيان ـ ابو ظبي، ع٩١، ٢٠٠١م ٠
- ندوة التراث العربي والمسرح / مجلة المسرح / ع ٢٣/ ١٩٨٤م ٠

****

المحتويات

مقدمة البحث : ٤

التمهيد : ١١

الباب الأول : الخصائص الدرامية والموضوعية في الليالي :........ ١٩

مدخل الباب الأول ٢١

الفصل الأول : الخصائص الدرامية في الليالي : ٢٩

أولا : عنا صر الميثيولوجيا في الليالي ٣١

- تفاوت تأثير العناصر الميثولوجية في الليالي ٣٣

- العناصر الميثولوجية الظاهرة والضمنية ٣٥

- عناصر ميثولوجية ذات طابع درامي ٣٥

- الصراع الدرامي ٣٦
- الطقوس بطبيعتها الدرامية ٤٢
- أسطورية شخصيات الليالي ٤٧
- تقنية التصوير البصري الدرامي ٥٣

ثانيا : التحول والانقلاب في الليالي ٥٥

- قانون الضرورة والاحتمال ٦٠
- قانون الاكتشاف ٦٢
- قانون سرعة الانقلاب ٦٤
- ثالثا : تناسل الحكايات في الليالي ٦٨
- مصطلح الظاهرة وأصل ومنشئها ٧٠
- مفهوم الظاهرة في الدراسات النقدية ٧٠



- القوة الدرامية للظاهرة ٧٠

رابعا: تقاليد الراوي في الليالي ٨٣

التقليد الأول ٨٦

التقليد الثاني ٨٧

التقليد الثالث ٨٧

التقليد الرابع ٨٨

التقليد الخامس ٨٨

التقليد السادس ٩١

التقليد السابع ٩٣

التقليد الثامن ٩٤

التقليد التاسع ٩٥

الفصل الثاني : الخصائص الموضوعية في الليالي : ٩٩

أولا : الصراع بين الخير والشر ١٠١

الصراع بين السلطة والشعب ١٠٥

الصراع بين الأغنياء والفقراء ١٠٩

الصراع بين الأخيار والأشرار ١١٤

الصراع بين الإنسان ونفسه ١١٨

الصراع بين الرجل والمرأة ١٢٠

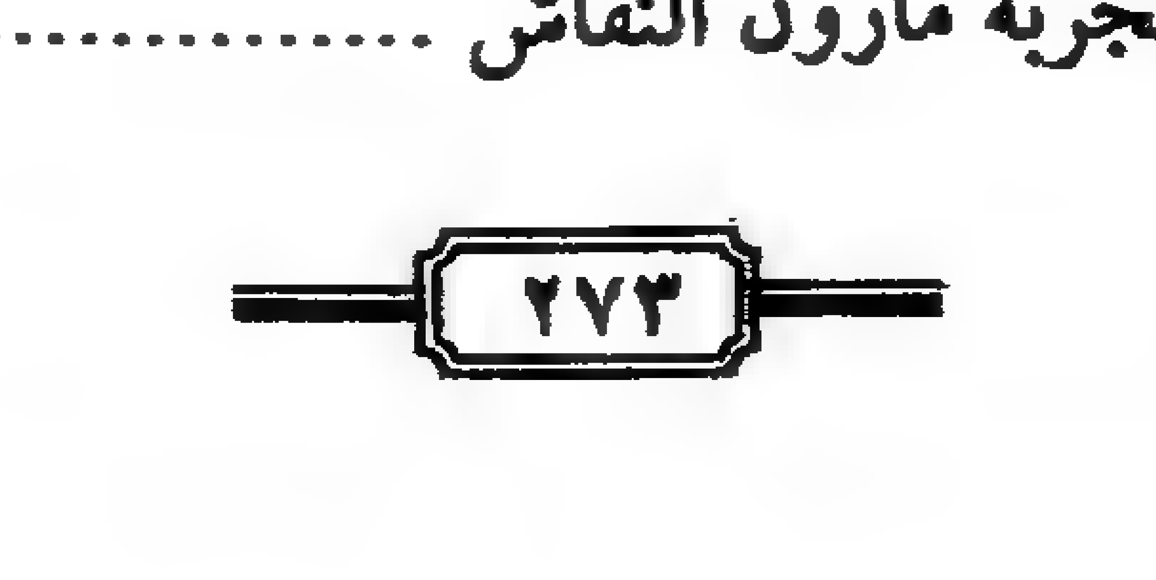
ثانيا : البطولة الشعبية في الليالي ١٢٣

الباب الثاني:أشكال حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي : ١٢٩

مدخل الباب الثاني ١٣١

الفصل الأول : مسرحة الليالي ١٣٩

- أولا : الخاصية المنفردة لتجربة مارون النقاش ١٤٠



- ثانيا : الحكاية الأصل في الليالي ١٤٤
- ثالثا : تقنيات بناء الشكل ١٤٥
- رابعا : مسرحة عناصر الحكاية ١٥٥
- خامسا : تقاليد مسرحية أخرى ١٦٨
- سادسا: التصور العام لمفهوم المسرحة ١٧٠

الفصل الثاني : توظيف الليالي ١٧٣

- أولا : المصدر الأصل للحكايات الموظفة ١٧٦
- ثانيا : بنية النص الخارجية ١٨٠
- ثالثا : شخصيات المسرحية ١٨٣
- رابعا : توظيف عناصر الحكاية ١٨٨
- خامسا : بنية النص العميقه ١٩٤
- سادسا : التصور العام للتوظيف ٢٠٣

الفصل الثالث : تأصيل الليالي ٢٠٥

أولا : أصل الحكاية في الليالي ٢١٠

ثانيا : تقنيات التأصيل ٢١١

ثالثا : بنية النص الخارجية ٢١٦

رابعا : شخصيات المسرحية ٢٢١

خامسا : تأصيل عناصر الحكاية ٢٢٥

سادسا : بنية النص العميقة ٢٢٩

سابعا : التصور العام لتأصيل الليالي ٢٣٩

خاتمة البحث ٢٤١

ملاحق البحث : ٢٤٩

ملحق المسرحيات العربية المأخوذة عن الليالي ٢٥٠

المصادر والمراجع ٢٥٩

سيرة الكاتب الذاتية





- من مواليد محافظة الإحساء بالمملكة العربية السعودية
- حاصل على درجة الماجستير في الأدب والنقد من جامعة البحرين بمملكة البحرين عام ٢٠٠٣م .
- حاصل على درجة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الملك فيصل بالإحساء عام ١٩٩٠م .
- شاعر يقرض الشعر الفصيح والشعبي .
- حاصل على جوائز مسرحية عربية وخليجية عديدة في التأليف والإخراج المسرحي .
- له العديد من المشاركات المسرحية الدولية التي مثل فيها وطنه المملكة العربية السعودية .
- كتب العديد من النصوص المسرحية للكبار والأطفال
- يعمل حالياً محاضراً بقسم اللغة العربية بجامعة الملك فيصل بمحافظة الإحساء بالمملكة العربية السعودية .

عنوان الكاتب :
المملكة العربية السعودية
ص ب ٥٣٥٥ الرمز البريدي ٣١٩٨٢ الهفوف
بريد الكتروني Samijum@hotmail.com

رقم الايداع ١٤٢٤/٦٩٤٩
ردمك: ٨-٢٧٤-٤٤-٩٩٦٠